

RECHERCHES
SUR
LE LIBRO DE BUEN AMOR

DE
JUAN RUIZ
ARCHIPRÊTRE DE HITA

*Thèse pour le Doctorat ès Lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR
FÉLIX LECOY
*Ancien élève de l'École Normale Supérieure
Professeur au Lycée d'Alger*



PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON, VI^e
1938

RECHERCHES
SUR
LE LIBRO DE BUEN AMOR

RECHERCHES
SUR
LE LIBRO DE BUEN AMOR

DE
JUAN RUIZ
ARCHIPRÊTRE DE HITA

*Thèse pour le Doctorat ès Lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR
FÉLIX LECOY
*Ancien élève de l'École Normale Supérieure
Professeur au Lycée d'Alger*



PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, RUE DE TOURNON, VI^e
1938



A Monsieur Mario ROQUES

Hommage de reconnaissance et d'affection

PRÉFACE

Le travail suivant n'a pas d'autre ambition que de faire pénétrer plus avant dans la connaissance d'un des textes les plus remarquables du Moyen Age espagnol, le Libro de Buen Amor de l'Archiprêtre de Hita. Ce texte, en dépit de son intérêt, a été jusqu'ici quelque peu négligé. Sans doute peut-on grouper dans une bibliographie un nombre assez considérable d'articles traitant de points de détail ou considérant l'œuvre d'un point de vue particulier. Mais l'ensemble n'a jamais été soumis à une enquête systématique, sauf dans le livre de Puyol y Alonso, déjà ancien et dont la méthode manque un peu de rigueur.

Le but que nous nous sommes proposé est modeste. D'une part nous n'avons envisagé que notre texte, restreignant ainsi notre champ d'étude afin de l'éclairer, autant qu'il était en notre pouvoir, d'une lumière plus vive. Nous n'avons considéré les œuvres contemporaines, espagnoles ou étrangères, que dans la mesure où elles nous permettaient de reconstituer un ensemble dont notre texte faisait partie. Dans ce cas, nous n'avons pas hésité à alléguer et à réunir le plus grand nombre de témoignages possible. En réintégrant l'œuvre de l'Archiprêtre dans le grand concert littéraire et moral du Moyen Age, nous espérons en mieux faire comprendre la portée et surtout la véritable originalité. Peut-être la conception que s'étaient forgée de notre auteur certains critiques, tels que Cejador, par exemple, souffrira-t-elle quelque peu des résultats auxquels nous sommes parvenu. Mais je ne pense pas qu'un véritable artiste ait rien à perdre, quand on détruit de lui les portraits trop bien intentionnés, répandus par des admirateurs dont le sens critique n'est pas toujours à la hauteur du zèle. A quoi bon employer les termes de géant des lettres, de colosse de la poésie, de démiurge de la littérature, à quoi bon épuiser toutes les ressources de la comparaison, vider l'arsenal de la rhétorique, pour présenter un écrivain, dont on se dispense d'analyser au préalable la culture, les modèles, les procédés et la personnalité — seul véritable hommage que réclame le talent, et même le génie. Malheureusement, Juan Ruiz n'est pas l'unique poète, la litté-

rature espagnole l'unique domaine, où se pratique ainsi l'admiration par provision et où l'on s'imagine trop facilement que le point d'exclamation remplace avantageusement la note explicative.

D'autre part, nous nous sommes abstenu le plus possible d'appréciations ou de jugements proprement littéraires. Non pas que nous considérions inutiles et vains les efforts que l'on peut tenter dans ce sens. On trouvera à la bibliographie l'indication de deux articles de MM. L. Spitzer et F. Weisser, tout à fait intéressants à cet égard, même si leur interprétation des faits est parfois contestable. Mais nous avons voulu plutôt réunir les éléments qui permettront de juger, que juger nous-mêmes. Trop d'affirmations contradictoires ont été émises sur le Libro de Buen Amor, pour qu'on n'essaye pas une bonne fois de vider le procès. Les uns ont vu dans l'Archiprêtre un poète érudit et savant, d'autres l'ont considéré comme un homme sans culture, ou d'une culture tout au plus médiocre ; les uns ont cru que son œuvre était tout entière originale, jaillie du plus profond et du plus intime de son âme, produit d'une imagination puissante et inépuisable ; d'autres ont été tentés de n'y voir qu'un continuel plagiat d'œuvres françaises, une adaptation, bien pâle à côté des originaux, de certains succès de la littérature d'outre-monts. La réalité, comme bien on pense, n'est pas aussi simple ; nous ne sommes pas les premiers à l'avoir vu, sans doute. Mais nous espérons avoir tracé avec plus de précision qu'on ne l'a fait jusqu'ici les limites au delà desquelles les jugements rapportés ci-dessus sont gratuits et sans fondement.

Notre travail se divise en deux parties. Dans la première, notre enquête porte sur les conditions matérielles où se présente le texte : rapport des manuscrits, valeur respective de leurs recensions, langue de l'auteur, étude de la versification. La seconde partie envisage successivement les différents éléments dont se compose l'œuvre. Après avoir pratiqué dans l'ensemble un découpage, peut-être un peu arbitraire mais commode, nous avons rapproché les morceaux qui relèvent de la même inspiration ou d'une inspiration semblable, et nous avons essayé de reconstituer le milieu culturel et moral qui leur a permis de voir le jour. Quels textes avait lus notre auteur ? Lesquels étaient présents à sa mémoire, quand il composait ? Lesquels, au contraire, ne lui apparaissaient plus que sous la forme de réminiscences vagues et déformées ? A quelle mode littéraire sacrifie-t-il ? Quel lieu commun aborde-t-il, et à la suite de quels modèles ? Comment, à l'aide d'anciens matériaux, élève-t-il un édifice nouveau ? Quelle part lui revient dans l'agencement inattendu ou la combinaison originale d'éléments déjà souvent mis en œuvre par ses prédécesseurs ? Voilà les questions que nous nous sommes posées. Y avons-nous toujours répondu avec la rigueur et la précision désirables ? En tout cas, nous avons fait de notre mieux, souhaitant,

seulement que les imperfections de notre travail soient redressées rapidement par le soin de ceux que le sujet tentera après nous.

Qu'il nous soit permis de dire en terminant que ce travail n'aurait jamais vu le jour sans les constants encouragements du maître dont le nom est inscrit sur la première page de ce livre. Depuis le temps déjà lointain où j'ai recueilli ses premiers conseils et ses premières leçons sur les bancs de notre Ecole Normale, jamais son affectueuse sollicitude ne m'a fait défaut. Qu'il trouve ici un insuffisant hommage, mais une preuve certaine et sincère de ma reconnaissance.

Alger, le 24 juin 1937.

INTRODUCTION

Le texte qui forme l'objet de la présente étude a passé au cours des âges par les fortunes les plus diverses. Après avoir joui aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles d'une vogue considérable, dont nous avons encore les preuves évidentes, il est tombé dans le plus profond oubli, à peine connu de quelques érudits, jusqu'au jour où Sanchez le publia en 1790 au tome IV de sa *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*. Depuis, quoiqu'il ait fait l'objet de nombreuses études, il n'a pas reçu l'hommage auquel aurait pourtant droit son exceptionnelle valeur poétique, puisqu'une édition consciencieuse et facilement lisible nous fait encore défaut.

Terminé une première fois en 1330, et réédité avec quelques additions par son auteur lui-même en 1343, le *Libro de Buen Amor* nous est conservé aujourd'hui par trois manuscrits de l'extrême fin du ^{xiv}^e siècle, qui représentent deux traditions différentes. Si l'on pense à la rigueur avec laquelle le temps a exercé ses ravages sur les monuments de l'ancienne littérature espagnole, ce fait n'apparaîtra pas comme un simple hasard, mais bien comme la preuve que le poème de Juan Ruiz a dû circuler en un nombre assez considérable d'exemplaires. Nous n'en sommes pas réduits d'ailleurs à de simples conjectures.

Il a existé de notre texte une traduction portugaise, antérieure aux manuscrits espagnols ci-dessus mentionnés, dont il ne nous est malheureusement parvenu que deux fragments, dont l'un très mutilé. Ils ont été publiés par Solalinde¹, qui croit y voir les restes de la traduction *O arcypreste de Hita*, dont l'existence nous est attestée par l'ancien catalogue de la bibliothèque de don Duarte².

Au ^{xv}^e siècle, les témoignages concernant notre texte sont encore nombreux. Il est cité deux fois par Martínez de Toledo, dans son

1. RFE, I (1914). pp. 162-72.

2. Cf. C. Michaëlis, *Cancionero da Ajuda*, II, 129 et *Rom.* XXVIII, 543.

Corbacho (1438), d'abord au chapitre IV de la première partie¹, puis au chapitre VIII de la troisième partie². Le marquis de Santillana (1398-1458) le mentionne dans sa fameuse lettre au Connétable de Portugal, entre 1445 et 1449³. Le n° 362 du *Cancionero de Baena* contient une allusion évidente au conte de Pitas Payas, et témoigne du même coup de sa popularité. Enfin, M. Menéndez Pidal a découvert en 1898 dans un manuscrit du xve siècle et publié dernièrement⁴ un très curieux boniment de jongleur, qui nous montre quelle place d'honneur à cette époque était encore réservée aux vers de Juan Ruiz dans les exhibitions populaires.

Au cours des siècles suivants, les changements considérables qui s'accomplissent dans le goût littéraire de l'Espagne, et aussi les transformations de la langue, font peu à peu tomber notre poème dans l'oubli.

Il n'est pas certain que l'auteur de la *Celestina* ait connu directement notre auteur, malgré les nombreux rapprochements qu'on a pu établir entre eux⁵. Pour le xvie siècle, Sánchez Cantón⁶ a découvert dans les notes de l'érudit Alvar Gómez de Castro trente vers de Juan Ruiz, tirés sans doute d'un manuscrit de Tolède, patrie du compilateur, dont sept ne figurent pas dans les manuscrits actuellement connus. Nous savons d'autre part que l'historiographe andalous Gonzalo Argote de Molina possédait un manuscrit désigné sous le nom de *Cancionero del arcipreste del tiempo de Alfonso XI*, qui semble bien avoir été un manuscrit de notre poète⁷.

Au xvii^e siècle, l'érudit Francisco de Torres, auteur d'une *Historia de Guadalajara*, compte Juan Ruiz parmi les illustrations de la cité et le fait mourir en 1415, commettant ainsi au moins une, sinon deux erreurs, et prouvant qu'il ne connaissait l'œuvre du poète que de seconde main. Au xviii^e siècle, Luis José Velázquez (1722-1772) est le premier à témoigner d'une connaissance plus concrète du *Libro de Buen Amor*. Dans ses *Orígenes de la Poesía castellana* (1754), il appelle Juan Ruiz le Pétrone de la poésie espagnole, jugement d'ailleurs rapide et quelque peu simpliste.

Chose curieuse, le P. Sarmiento, si profond connaisseur par ailleurs des débuts de la poésie lyrique espagnole, ne semble avoir connu

1. Ed. Bibl. Cl., p. 92.

2. *Ibid.*, p. 311.

3. Menéndez y Pelayo, *Antología*, V, p. 24 *in fine*.

4. *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, p. 462.

5. Cf. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, III, pp. LVIII-LXVI et, plus récemment, F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina*, Madrid, 1924, pp. 152-57.

6. RFE, V (1918), pp. 43-45.

7. Cf. A. Millares Carlo, *La Biblioteca de Gonzalo Argote de Molina*, RFE, X (1923), pp. 137 ss.

l'Archiprêtre que tardivement. En effet, dans ses *Memorias para la historia de la poesia y de los poetas españoles*, parues à Madrid en 1775, mais terminée dès 1745, il déclare qu'on ne connaît pas d'autre poète que Berceo qui se soit servi de la *cuaderna vía*, et il tire argument de cette assertion pour attribuer à ce dernier le poème d'*Alexandre* et le poème de *Fernan Gonzalez* : « A esto se añade que hasta ahora no se conoce poeta español que inconcusamente haya hecho versos alexandrinos, sinon es Berceo...¹ » Pourtant, en septembre 1750, il annotait de sa main le manuscrit connu aujourd'hui sous le nom de Gayoso. Or, malgré l'incorrection du texte, il est impossible de ne pas voir que le poème est écrit en alexandrins. C'est donc que celui-ci lui était resté inconnu jusque-là².

Enfin, Pérez Bayer, dans sa réédition du travail de Nicolas Antonio, ne connaît notre auteur que par le marquis de Santillana et Sanchez : « Item meminere Marchio Sanct' Julianensis et d. Sanchezius Ioannis Ruizii, archipresbyteri de Hita. »

Cependant plusieurs indices nous montrent que dès le milieu du XVIII^e siècle l'Archiprêtre avait attiré l'attention des érudits. Il existe, en particulier, en triple exemplaire, une copie des manuscrits incomplets *G* et *T*, exécutée en 1753 par François-Xavier de Santiago y Palomares, le même personnage qui devait, trente ans plus tard, faire l'acquisition de *G* et le donner à Sanchez. Cette copie semble prouver que son auteur avait l'intention, vers le milieu du siècle, de donner une édition de l'Archiprêtre³.

L'édition de Sanchez, tout incomplète et défectueuse qu'elle était, fit connaître notre poète, et les études qui lui sont consacrées se font de plus en plus précises et exactes. La première qui vaille la peine d'être rapportée est celle de F. Wolff, parue en 1832 au tome LVIII, pp. 220-255 des *Jahrbücher der Litteratur*, à Vienne, et reproduite plus tard dans ses *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationallitteratur*, Berlin, 1859. Il est suivi, en Allemagne, par Clarus, *Darstellung der spanischen Litteratur im Mittelalter*, Mainz, 1846. En France, de Puibusque consacre un article à notre auteur au tome I, p. 83, de son *Histoire comparée des Littératures espagnole et française*, Paris, 1843. Ticknor, aux Etats-Unis, fait dès 1849 une analyse assez détaillée et exacte de l'œuvre dans son *Histoire de la Littérature espagnole*, tome I, chapitre V, pp. 76-83 de la traduction française, et la même année, Dozy, dans la première édition de ses *Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne au Moyen Age*, tome I,

1. *Op cit.*, n° 594, cité par Marden, *Cuatro poemas de Berceo*, Madrid, 1928, p. 19.

2. Sur les notes du P. Sarmiento, cf. RFE, XXI (1934), pp. 142-57.

3. Pour plus de détail, cf. l'éd. de Ducamin, pp. xxxii ss.

p. 386, en souligne la valeur documentaire. Enfin, en 1861, le comte de Puymaigre, au tome II, chapitre XV de ses *Vieux Auteurs castillans*, établissait un certain nombre de sources françaises de notre poète.

Pourtant on ne possédait encore de Juan Ruiz que l'édition de Sanchez et la reproduction qu'en avait donnée Ochoa en 1842 à Paris chez Baudry. Or cette édition, outre son incorrection, était incomplète, Sanchez ayant délibérément écarté de l'impression un certain nombre de strophes jugées par lui inconvenantes et peu dignes de la plume d'un ecclésiastique. C'est cette lacune qu'Amador de los Ríos voulut combler au tome IV de son *Historia crítica de la Literatura española*, parue en 1863. Le volume lui-même contenait, pp. 155 ss., une étude sur l'auteur et son œuvre et, en appendice, l'édition princeps des strophes condamnées. Elles sont au nombre de soixante, et correspondent aux numéros 374-387, 468-489, 516-527, 684-691, 823, 1501, 1648-1649 de l'édition Ducamin.

L'année suivante, et indépendamment d'Amador de los Ríos, Janer publiait le tome LVII de la *Biblioteca Rivadeneyra*, qui contient notre poème. Il complète lui aussi le texte de Sanchez, mais, faute de soin et de conscience, il omet la strophe 385 et ne voit pas qu'une lacune accidentelle de son manuscrit de base pouvait être comblée par un autre manuscrit. Il néglige ainsi seize strophes (436-451), puis, plus loin, la strophe 1656.

Une édition vraiment scientifique ne devait être donnée qu'en 1901. Elle a été procurée, à l'aide des trois manuscrits connus, par Ducamin, et forme le tome VI de la 1^{re} série de la *Bibliothèque Méridionale*, à Toulouse, chez Privat. Malheureusement cette édition est diplomatique : une édition critique est une tâche urgente, mais évidemment pleine de difficultés.

Depuis Amador de los Ríos, les travaux sur notre poète se sont multipliés. Voici une liste aussi complète que possible de ceux qui peuvent être encore utilement consultés aujourd'hui.

A. — ÉDITIONS ET TRADUCTIONS.

1. *Poetas castellanos anteriores al siglo XV* (éd. Janer) : forme le tome LVII de la *Biblioteca Rivadeneyra*, pp. 225-282, Madrid, 1864, nombreuses rééditions anastatiques.

2. JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, éd. paléographique de Ducamin, Toulouse, Privat, 1901, 8°, LVI, 343 pp.

C. R. de Fouché-Delbosc, *Rev. Hisp.*, VIII (1901), pp. 553-57 ; de Menéndez Pidal, *Rom.* XXX (1901), pp. 439 ss.

Base indispensable de tout travail sur l'Archiprêtre.

3. ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, éd. Cejador y Frauca, Madrid, Clásicos de la Lectura, n° 14 et 17, 1914, 2 vol., 8°, XL, 300 et 342 pp.

C. R. anonyme, RFE II (1915), pp. 184-85 ; de Cirot, *Bull. Hisp.* XV, pp. 479-84.

Texte établi sans méthode, annotation trop souvent plus que fantaisiste, interprétations douteuses. Indispensable pourtant, malgré ses défauts, à cause des matériaux rassemblés.

4. ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, éd. A. Reyes, Madrid, Biblioteca Calleja, 1917.

Edition de vulgarisation faite dans l'ensemble avec peu de soin. Suit en général Ducamin.

5. JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Cantigas y Fabras*, Valencia, Prometeo, 1926, 8°, 215 pp.

Reproduit Janer, inutilisable.

6. JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *El Libro de Buen Amor*, Paris, Sociedad de Ediciones Louis Michaud, s. d.

Sans valeur, reproduit Janer, avec quelques retouches d'après Ducamin.

7. JUAN RUIZ, *The Book of good Love of the Archpriest of Hita*, translated into English verse by Elisha Kent Kane, New-York, Rudge, 1933.

B. — ÉTUDES.

8. PUYMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans*, Paris, Albert Savine, 2^e éd., 1890, t. II, pp. 257-317.

9. MENENDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas liricos castellanos*, Madrid, Hernando, s. d., t. III, p. LIII-CXIV.

10. Id., *Orígenes de la Novela*, NBAE, Madrid, 1910, t. III, pp. LVIII-LXVI.

11. PUYOL Y ALONSO (J.), *El Arcipreste de Hita, estudio crítico*, Madrid, Minuesa de los Ríos, 1906, 8°, 364 pp.

12. FITZMAURICE-KELLY (J.), *Chapters on spanish Litterature*, London, Archibald Constable and Co, 1908, pp. 25-54.

13. TACKE (O.), *Die Fabeln des Erzpriester von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabellitteratur*, Breslau, 1911 (Dissertation, cf. n° 38).

14. SCHEVILL (R.), *Ovid and the Renascence in Spain*, University of California : Publications in Modern Philology, vol. 4, n° 1, Berkeley, 1913, pp. 28-54.

C. R. de Solalinde, RFE I (1914), p. 103.

15. JARA (A.), *Albornoz en Castilla*, Madrid, Fernando Fé, 1914, pp. 171-179.

16. MORAWSKI (J.), *Pamphile et Galathée*, Paris, Champion, 1917, pp. 51-54.

17. MENENDEZ PIDAL (R.), *Poesía juglaresca y juglares*, Publicaciones de la RFE, 7, Madrid, 1924, *passim* et surtout pp. 265 ss.

18. BERTINI (G. M.), *Saggio sul « Libro de Buen Amor » del Arciprete de Hita. L'Unità del poema*, Torino, Officina poligrafica editrice Subalpina, s. d. (1928 ?).

19. AGUADO (J. M.), *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, 4º, 637 pp.

C. R. de Castro Guisasola, RFE XVI (1929), pp. 68-74 ; de A. R. Nikl, *Modern Philology*, Chicago, XXVIII (1931), p. 482.

20. RICHARDSON (H. B.), *An etymological vocabulary to « Libro de Buen Amor » of Juan Ruiz, arcipreste de Hita*, New-Haven, Yale University Press, 1930, 4º, IX, 251 pp.

C. R. de R. Lapesa, RFE XVIII (1931), p. 56 ; de A. R. Nikl, *Modern Philology*, Chicago, XXVIII (1931), p. 432.

21. GEROLD (Th.), *La musique au Moyen Age*, Paris, Champion, 1932, ch. XX, concernant les instruments de musique.

22. LOZINSKI (G.), *La bataille de Carême et de Charnage*, Paris, Champion, 1933, Bib. Ec. des H. Etudes, 262, p. 110-112.

C. — REVUES.

23. *Revista de Filología española*, I (1914), p. 162 : Solalinde, *Fragmentos de una traducción portuguesa del « Libro de Buen Amor »*.

24. *Id.*, V (1918), pp. 43 ss., Sánchez Canton, *Siete versos inéditos...*

25. *Id.*, X (1923), pp. 396-398, F. Castro Guisasola, *El horóscopo del rey Alcaráz en el Libro de B. A.*

26. *Id.*, XII (1925), pp. 56 ss., E. Buceta, *La « Política » de Aristóteles, fuente de unos versos del Arcipreste.*
27. *Id.*, XII (1925), pp. 184-90, J. P. Wickersham Crawford, *El horóscopo del hijo del rey Alcaraz en el « Libro de Buen Amor ».*
28. *Id.*, XVI (1929), Castro, A., « *Estultar* », una corrección al texto del Arcipreste de Hita.
29. *Revista de Archivos*, 1908, p. 106, Menéndez Pidal, R., *Título que el Arcipreste de Hita dió al libro de sus poesías.*
30. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VII (1930), pp. 124 ss., Castro Guisasola, F., *Una laguna del « Libro de Buen Amor ».*
31. *Boletín de la Real Academia Española*, XVII (1930), M. de Sandoval, *Los pretendidos endecasílabos del Arcipreste de Hita.*
32. *Modern Language Notes*, Baltimore, XLV (1930), pp. 103-108, Kane, E. K., *The personal appearance of Juan Ruiz.*
33. *Id.*, XLVI (1931), Kane, E. K., *A note on the supposed foreign residence of the Arcipreste de Hita.*
34. *Id.*, XLVI (1931), Whitten, A. F., *Some data on Juan Ruiz, Archpriest of Hita.*
35. *Fortnightly Review*, 1876, XX, N. S., pp. 809-32, Humphrey Ward, *A medieval spanish writer.*
36. *Modern Philology*, Chicago, XXX (1933), pp. 263-66, Kane, E. K., *The electuaries of the Archpriest of Hita.*
37. *Romanische Forschungen*, XX (1907), pp. 284 ss., Bliss Luquiens, F., *The Roman de la Rose and Medieval Castilian literature*, en part. pp. 289-96.
38. *Id.*, XX^{xi} (1912), pp. 625 ss., Tacke, O., cf. n° 13.
39. *Neuphilologische Mitteilungen*, Helsingfors, XXXII (1931), pp. 55-56, Neuvonen, Eero K., *El pasaje bilingüe de Juan Ruiz.*
40. *Anales de la Universidad de Chile*, CX (1902), Hanssen, F., *Los metros de los cantares de Juan Ruiz.*
41. *Revue Hispanique*, XV (1906), pp. 372-86, Bonilla y San Martín, A., *Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina.*
42. *La Cultura*, Milano-Roma, IX (1930), pp. 721-35, Battaglia, S., *Il « Libro de Buen Amor ».*
43. *Id.*, X (1931), pp. 15-33, Battaglia S., *Motivi d'arte nel « Libro de Buen Amor ».*
44. *Zeitschrift für die romanische Philologie*, LIV (1934), pp. 237-70, Spitzer, L., *Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita.*

45. *Volkstum und Kultur der Romanen*, VII (1934), pp. 164-243, Weisser, F., *Sprachliche Kunstmittel des Erzpriester von Hita*.

46. *Neuere Sprachen*, XXXII (1924), pp. 232 ss., Petriconi, H., *Trotaconventos, Celestina, Gerarda*.

47. *La Lectura*, Madrid, III (1915), pp. 145-160, C. B. Quirós, *La ruta del Arcipreste de Hita*.

48. *Romanic Review*, 1934, p. 59: Relevé de quelques articles parus dans diverses revues sud-américaines difficilement accessibles.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

Le *Libro de Buen Amor* reste aujourd'hui encore une œuvre d'accès passablement difficile, en dépit des efforts nombreux et méritoires que l'on a fournis pour en éclairer le texte. L'obstacle le plus sérieux à une connaissance quelque peu intime du poème est toujours l'absence d'une bonne édition critique, accompagnée d'un glossaire comparatif, qui permettrait de situer la langue et le vocabulaire de Juan Ruiz dans l'ensemble des œuvres médiévales espagnoles. Le texte et le commentaire de Cejador, dans l'édition qu'il a procurée pour les *Clásicos de la Lectura*, contreviennent sans cesse aux règles de la saine critique, quand ce n'est pas aux exigences du bon sens le plus élémentaire, et, des deux vocabulaires que nous possédons, celui d'Aguado et celui de Richardson, le premier a été composé en dehors de toutes connaissances sérieuses de philologie, le second, plus utile, trahit un peu trop souvent l'inexpérience et l'incertitude de son auteur.

De plus, aux difficultés internes et de détail qu'offre très souvent l'interprétation littérale, viennent s'ajouter des difficultés d'ordre plus général. Nous ignorons à peu près tout de l'auteur ; aucun effort sérieux n'a jamais été tenté, sauf celui de M. Menéndez Pidal dans son ouvrage *Poesía juglaresca y juglares*, pour essayer de déterminer le milieu où il a vécu, la culture qu'il avait reçue, le public pour qui il a travaillé, même le but qu'il s'était proposé en prenant la plume. A toutes ces questions on n'a jusqu'ici donné que des réponses rapides, peu étudiées, la plupart du temps superficielles, souvent contradictoires.

Tous ces problèmes, au reste, ne sont pas susceptibles de recevoir une solution définitive. Le plus gros obstacle que rencontre le critique sur son chemin est l'absence totale d'œuvres semblables dans la littérature espagnole des ^{xiii}e et ^{xiv}e siècles, œuvres qui fourniraient une base solide de comparaison. Même le recours aux œuvres étrangères est ici peu fructueux, car le *Libro de Buen Amor* présente une originalité de conception et d'exécution qui le met à part des produc-

tions typiques de son temps. Sans doute n'a-t-il pas vu le jour dans une sorte de désert littéraire, où rien ne rendrait compte de sa venue ; mais la combinaison toute nouvelle qu'il offre d'éléments souvent anciens, la personnalité puissante qui a marqué l'ensemble de son sceaue contraignent le lecteur à s'entourer de garanties sérieuses avant de proférer un jugement, et ne laissent pas souvent de le plonger dans l'embarras et l'hésitation.

Le présent travail s'attachera surtout aux éléments internes d'appréciation. C'est par l'étude aussi serrée que possible du poème, de ses sources, de leur mise en œuvre, de la composition que nous nous efforcerons de construire une exégèse que nous désirons aussi solidement fondée qu'il sera en nous de la réaliser. Dans un chapitre final nous aborderons l'étude de la personnalité du poète, et nous tenterons alors une interprétation générale de l'ouvrage.

Cependant la route sur laquelle nous nous engageons est longue, tortueuse, semée d'obstacles de tout genre ; le terrain qu'elle traverse est coupé et difficile ; notre démarche sera lente, parfois hésitante, pleine de ruses et de détours. Afin d'aider le lecteur à nous suivre, il nous a paru indispensable, au seuil de cette expédition, de lui mettre en main le fil qui lui permettra de ne pas s'égarer sur la piste : on trouvera ici une analyse du *Libro de Buen Amor* qui insiste surtout sur l'enchaînement des épisodes ¹.

Le poème s'ouvre par une prière à Dieu (str. 1-7) ; l'auteur implore la protection du Tout-Puissant et lui demande de le tirer de la prison où il gît, comme il a autrefois sauvé les juifs, Daniel, Esther, Saint Jacques, Sainte Marine, Susanne, Jonas, Saint Pierre et les trois enfants du danger qui les menaçait. Il compte sur l'intercession de la Vierge (str. 8-10).

Vient alors une longue préface en prose, qui se présente avec des allures de sermon et qui prend texte de ces paroles du Psalmiste : *Intellectum tibi dabo et instruem te in via hac qua gradieris, firmabo super te oculos meos*. La suite des idées n'y est pas d'une lumineuse clarté. Voici toutefois ce que l'on entrevoit. Dieu a donné à l'homme l'entendement ; grâce à l'entendement, l'homme conçoit le bien et connaît la crainte de Dieu, ressent de l'amour pour ses commandements et les dépose dans le sanctuaire de la mémoire. Mais la mémoire de l'homme est infidèle, le péché astucieux et vigilant. Aussi a-t-on inventé, pour suppléer à l'insuffisance de cette alliée peu sûre le

1. D'autres analyses du *Libro de Buen Amor* ont été données par Puymaigre, *Les Vieux Auteurs Castillans*, 2^e série, pp. 262-306, par Fitzmaurice-Kelly, *Chapters on Spanish Literature*, p. 25-54, et par O. Tacke dans sa dissertation cf. Bibliogr. n^o 13.

droit, la loi, puis les livres et les images, tous moyens destinés à allumer ou entretenir la flamme du bien dans le cœur de la créature. Voilà pourquoi Juan Ruiz, conscient du péril que l'amour — *el loco amor* — fait courir à ses semblables, a décidé de leur en offrir une peinture aussi naturelle et vivante que possible. Ainsi son livre s'adresse à tous : ceux qui sont déjà sur la route du salut seront confirmés dans leur dessein ; les simples d'esprit comprendront la gravité du danger ; les endurcis, devant le tableau de leur turpitude, baisseront peut-être la tête et viendront à résipiscence. Et même, si quelques-uns — ce que l'auteur ne leur conseille pas — voulaient malgré tout pratiquer cet amour mondain, ils trouveront dans l'ouvrage quelques conseils profitables. Aussi l'auteur a-t-il le droit de prendre à son compte le texte initial : *Intellectum tibi dabo...* : le pécheur, comme le chrétien vertueux, relève de son enseignement. Quelques mots viennent alors pour inviter le lecteur à juger l'auteur sur ses intentions, qui sont bonnes, non sur les apparences, qui peuvent parfois paraître blâmables. La préface signale ensuite l'intérêt et la richesse de la technique poétique dans le *Libro de Buen Amor*, et le morceau se termine sur un acte de foi en la Trinité : *Ita Deus Pater, Deus Filius, Deus Spiritus Sanctus*.

La forme poétique réapparaît maintenant pour ne plus cesser jusqu'à la fin du poème. Les strophes 11-19 offrent un nouveau début. L'auteur s'adresse à Dieu, lui demandant de l'assister dans son entreprise ; puis il se tourne vers le public, à qui il promet un *buen solaz* d'où il pourra toutefois tirer quelque profit. Enfin, pour s'assurer sa protection, et parce qu'elle est la source de tout bien, Juan Ruiz adresse un hommage liminaire à la Vierge sous la forme de deux pièces lyriques, deux *Joies de Sainte Marie* (str. 20-43).

Cependant le poème proprement dit ne commence pas encore. Le poète insiste une fois de plus sur le caractère sérieux de son œuvre, qui se dissimule sous des dehors plaisants. C'est Caton qui l'a dit (str. 44) : l'homme a besoin de rire et de cultiver la joie, même dans les conjonctures les plus graves, et l'auteur suit son conseil (45), masquant la leçon sévère sous des dehors enjoués. Le lecteur avisé ne se laissera pas séduire aux apparences ; il ne fera pas comme les docteurs grecs de la fable, grossièrement trompés par le romain lourd (46-63) : il saura percer l'écorce et briser l'enveloppe. Le *Libro de Buen Amor* est comme un instrument de musique : le son qu'il rend est celui qu'en tire l'habileté ou l'ignorance de celui qui le manie (64-70).

Aristote fournit alors le point de départ. Il a dit quelque part que les êtres vivants ne travaillent que pour deux choses : subvenir à leurs besoins, se joindre à une femelle agréable (71). Certes, c'est là

une affirmation un peu osée ; mais comme elle vient d'un grand philosophe, on ne saurait blâmer personne de la répéter à sa suite (72). D'ailleurs, c'est la stricte vérité, et l'homme fait preuve de plus de lubricité encore que les autres animaux (73-75). Quant au poète qui vous parle, il ne fait pas exception à la règle ; il a souvent été la victime de l'amour (76).

Et la narration débute. Le poète nous conte d'abord sa première aventure (77-104). Il courtisait une dame de bonne compagnie et lui faisait tenir des vers par une messagère ; mais la dame, sur ses gardes, reçut l'envoyée de son prétendant en lui débitant la fable du *Partage du Lion* (82-88) : comme le renard instruit par le malheur du loup, elle a tiré profit du sort de ses compagnes imprudentes ; elle ne prêtera pas l'oreille aux discours flatteurs de la vieille. Par la suite, les envieux ayant répandu le bruit que le poète se flattait d'avoir joui de ses faveurs, elle lui adresse la fable de la *Montagne qui accouche* (98-102) ; ainsi sont les hommes : avant d'obtenir ce qu'ils désirent, ils promettent monts et merveilles ; satisfaits, ils oublient de tenir parole. En vain le poète tente-t-il de se disculper (104) ; il doit abandonner ses projets.

Mais, comme nous l'apprend Salomon, tout dans ce monde n'est que vanité, tout sauf l'amour de Dieu (105). Aussi, à quoi bon s'obstiner, pourquoi s'attarder à frapper à une porte qui ne veut pas s'ouvrir (106) ? Ce n'est pas qu'il faille médire de la femme : créature de Dieu, placée par lui aux côtés de l'homme, comment serait-elle le mal et le péché (107-109) ? D'ailleurs, tout compagnon ne recherche-t-il pas une compagne (110-111) ? Il n'est que de la bien choisir. Et le poète, pour sa seconde tentative, s'adresse cette fois à une dame de moins haut vol que la première (112). Cependant son messenger, plus prompt, le devance, l'emporte sur lui (113-114), et notre malheureux éconduit ne peut que se consoler en tirant de l'aventure quelques vers burlesques (115-122).

Peut-être ferait-il mieux de ne pas s'obstiner à poursuivre une carrière où il ne connaît que des déboires. Hélas ! il est né sous le signe de Vénus, et nul ne saurait quitter la route que son destin lui a tracée (152-153). Voyez plutôt l'histoire du roi Alcaraz et de son fils. Cinq astrologues avaient prédit à ce dernier cinq morts différentes, et, si invraisemblable que cela paraisse, les cinq prédictions se sont réalisées (123-151). D'ailleurs, il y a plaisir à servir les dames ; même si l'on ne goûte pas aux poires de l'arbre, on n'est déjà pas si mal à l'ombre de son feuillage (154). Et puis l'amour ennoblit celui dont il enflamme le cœur (155-160), et il n'y aurait que profit à se laisser aller à une si douce passion, si, trop souvent, elle ne mettait pas un bandeau sur les yeux et ne faisait paraître beau et bon ce qui, dans la réalité, est laid ou mauvais. Chez les poires non plus la saveur ne

répond pas toujours à l'apparence (161-164) — et que les dames excusent le poète, s'il a été un peu trop franc (165).

Une troisième tentative auprès d'une noble dame a le même sort que les deux premières : tous les efforts de notre amoureux n'obtiennent d'elle que la fable du *Chien et du Voleur* (166-179) : un plaisir passager ne lui fera pas perdre les joies éternelles du paradis. Décidément, il est dit que le jour du bonheur ne se lèvera jamais pour notre malchanceux (180).

Cependant, une nuit, le poète a un rêve (181) : il voit l'Amour venir à lui, et, pris d'une colère que justifient trop bien les échecs qu'il a subis, il se prend à le quereller (182-422), à l'accabler de reproches et d'injures : « Tu es menteur, s'écrie-t-il, tu es violent, tu fais perdre aux hommes leur force et leur valeur — et là-dessus, il débite le conte du *Valet aux trois femmes* (189-196) — tu aliènes leur liberté — et voici l'exemple des *Grenouilles qui demandent un roi* (199-206), — surtout tu es le père des péchés capitaux : la convoitise, l'orgueil, l'avarice, la luxure, l'envie, la gourmandise, la vaine gloire, la paresse. » Et une fable vient chaque fois doubler et illustrer l'argumentation. La convoitise ? voyez l'exemple du *Chien et de son ombre* (226-229) ; l'orgueil ? voyez l'exemple du *Cheval et de l'âne* (227-245) ; l'avarice ? voyez l'exemple du *Loup et de la grue* (252-256) ; la luxure ? voyez l'exemple de l'*Aigle et du chasseur* (270-275) ; l'envie ? voyez l'exemple du *Paon et du choucas* (285-290) ; la gourmandise ? voyez l'exemple du *Lion médecin et du cheval* (298-303) ; la vaine gloire ? voyez l'exemple du *Lion malade* (311-316) ; la paresse ? voyez l'exemple du *Loup et du renard en procès devant le singe* (321-371). Et ce n'est pas tout : c'est la convoitise qui a perdu Troie (223) et les Egyptiens (224) ; l'orgueil qui a amené la perte de Lucifer (233) ; l'avarice qui a fermé le cœur du mauvais riche devant les souffrances de Lazare (247) ; la luxure qui a poussé David au meurtre d'Urias et à l'adultère (258-259), provoqué la ruine de Sodome et de Gomorrhe (260), exposé Virgile à la risée de tout un peuple (261-368) ; l'envie qui a armé le bras de Caïn, inspiré Jacob contre Esaü, vendu le Christ (281-282) ; la gourmandise qui a maudit Adam et plongé Lot dans l'horreur de l'inceste (294-296) ; la vaine gloire qui a réduit Nabuchodonosor à l'état de brute, abattu la force de Samson, porté Saül à tourner contre lui-même une main homicide (305-309).

Et l'étrange manière qu'ont les mauvais garçons de chanter les heures, n'est-ce pas toi, l'Amour, qui la leur a apprise ? Depuis matines jusqu'à complies (372-387), leur conduite n'est qu'un hymne à ta puissance : les paroles les plus sacrées prennent sur leurs lèvres un sens sacrilège, et c'est toi toujours qui les inspires.

Tu n'as de respect pour rien (391) ; tes mensonges et tes flatteries

séduisent les cœurs simples (392) ; les tendres jeunes filles aimées de leurs parents, tu les détournes du droit chemin (394-397) ; qui suit tes conseils est perdu, comme le rat de la fable, trop confiant en la perfide grenouille (407-414). Je ne veux plus de ton service ; encore ne t'ai-je pas dit le dixième de ce que j'ai sur le cœur et de ce qu'on pourrait te reprocher (422).

Mais l'Amour, ce jour-là, ou du moins dans ce rêve, était de bonne composition ; il répond à l'auteur *con mesura* (423). Et d'abord, il ne faut jamais se laisser aller à la colère ; les plus grands malheurs ont souvent été la conséquence d'un petit mot, méchant ou injurieux, imprudemment prononcé (424). « Tu me reproches tes échecs ; mais c'est à toi que tu devrais t'en prendre ; tu as voulu être maître avant d'avoir conquis tes grades ; il faut te mettre à l'école d'Ovide, d'Ovide et de Pamphilus (425-429). »

Vient alors une leçon d'amour, débitée par le dieu lui-même (430-575) : rien n'y manque des conseils qu'avaient déjà divulgués les poèmes, latins ou vulgaires, plus ou moins traduits ou adaptés de l'*Ars* d'Ovide ; quelques fables ou quelques contes viennent de ci de là agrémenter la sécheresse de l'exposé didactique. « Choisis soigneusement ton amante (430-435) ; procure-toi une alliée en la personne d'une vieille astucieuse (436-443) ; tâche d'apprendre d'elle les détails intimes que le simple aspect de ton aimée ne révèle pas (444-450) : n'est-elle pas velue, par exemple ? Sois généreux (451), tenace (452), patient avec elle (453), un peu hardi même (454-456) : les femmes n'aiment pas les timorés et les indolents ; écoute plutôt l'histoire des deux paresseux qui voulaient se marier (457-467) et qui furent cruellement moqués par leur belle. Ne t'absente pas trop (472-473), crains le sort du malheureux peintre Pitas Pajas (474-487). Ne néglige pas l'aide de l'argent (489) : on ne saurait énumérer les innombrables miracles qu'on le voit chaque jour accomplir (490-513). Sois persévérant (516-517, 519-526) ; fais montre de tes talents (515, 518). Garde-toi de boire du vin : c'est un péché horrible (528) ; pour y avoir goûté, un pieux ermite s'est damné (529-543) ; d'ailleurs, il empuantit l'haleine et ruine la santé (544-549). Enfin, montre-toi en tout homme de bonne compagnie (553) : parle posément (550-551), ne joue pas (554-556), fuis les querelles et les rixes (557) ; ne sois pas jaloux, mais ne rends pas jalouse non plus ton amante (559-565) ; et surtout, sois discret (566-572). Suis ces conseils, dont il serait au reste facile d'allonger la liste, et aborde avec confiance le carrière de l'amour (573-575). »

Fort de ces instructions, le poète se lance alors à la conquête d'une jeune veuve, conquête qu'il mènera à bien avec l'aide de Vénus et de l'entremetteuse Trotaconventos (576-891). Ce long épisode est l'adap-

tation d'une comédie latine élégiaque, le *Pamphilus de amore*, adaptation au cours de laquelle l'auteur espagnol suit de très près son modèle.

Après le départ de l'Amour (576-579), il nous apprend qu'il tomba amoureux d'une véritable perle (580-583). Mais, désespérant d'arriver à ses fins par ses seuls moyens, il va trouver doña Venus et lui fait un pitoyable tableau de ses souffrances (584-607). La déesse, compatissante, lui rappelle qu'il a déjà reçu l'enseignement de son « mari » ; elle consent toutefois à lui adresser à son tour une série de recommandations (608-648). Après quoi notre héros va tenter sa chance (649-653).

Première rencontre avec doña Endrina — c'est le nom de la dame : quel émoi, et comme elle est belle ! La voilà qui traverse la place (654). Un peu de hardiesse, et la conversation s'engage malgré l'endroit peu propice (654-656). Quelques mots indifférents pour commencer (657-658) ; puis, vite, à voix basse, l'aveu pressant, l'aveu qui brûle les lèvres et qui sort en tremblant (659-663). Mon Dieu, cette première entrevue ne s'est pas si mal terminée ; sans doute a-t-on refusé le baiser demandé ; mais la dame a laissé entendre qu'elle reverrait volontiers son prétendant — en tout bien tout honneur — et que sa présence ne lui déplaisait pas (664-686).

Resté seul, le pauvre amant se reprend à trembler ; il décide d'avoir recours à une aide étrangère, et se met à la recherche de la bonne Trotaconventos, la providence des amoureux dans l'embarras, la procureuse la plus habile du pays (687-700). Justement, elle est chez elle et le marché est bien vite conclu. Comment la vieille échouerait-elle ? La belle est, comme par hasard, de sa connaissance (701-722).

Trotaconventos est maintenant chez doña Endrina et cherche à la convaincre : si elle connaissait les beaux jeunes gens de la ville, et, particulièrement don Melón de la Huerta, le plus élégant et le plus généreux de tous (723-739). Mais doña Endrina résiste ; elle sait ce que valent ces déclarations, et que la femme honnête n'a rien à y gagner (740-742). « Ne méprisez pas les conseils, rétorque Trotaconventos, ne faites pas comme l'outarde, dans la fable de l'*Hirondelle et des oiseaux* (756-764). » *Doña Endrina entame alors une réponse* (764-765) ; *mais ici le manuscrit présente une lacune de six strophes qui brise la suite des idées ; derrière cette lacune, nous trouvons la fable de lupo pedente, prononcée par doña Endrina* (766-779) *et deux strophes* (780-781). *Une nouvelle lacune de trente-deux strophes nous laisse encore dans l'embarras. Quand le texte reprend, Trotaconventos est en présence de l'amoureux. Afin d'exciter sa générosité, elle lui apprend tout à la fois que sa belle est promise à un autre, mais qu'elle n'a pas d'amour, au fond, pour cet intrus ; seul, le poète est l'objet de ses*

soupirs. La vieille se charge d'ailleurs de faire disparaître ce nouvel obstacle, et don Melón, éperdu de reconnaissance, renouvelle et redouble ses promesses (782-823).

Voici maintenant Trotaconventos à nouveau chez doña Endrina. Sur le pas de la porte, la mère de la jeune femme, méfiante, arrête un instant la visiteuse ; celle-ci la paye d'un mensonge et le seuil est franchi (824-827). Cette fois, doña Endrina s'avoue vaincue ; seule, la honte et la crainte la retiennent encore un peu. Mais la vieille procureuse réussit, après un long débat, à la décider à venir la voir chez elle, dans sa boutique (828-867). Don Melón est prévenu par les soins de la femme à ses gages (868-870) ; il survient à l'heure de la visite, et l'irréremédiable se produit (871-891).

Jeunes femmes, conclut le poète, prenez garde à l'exemple que je viens de vous débiter ; ne soyez pas imprudentes ; il vous arriverait malheur, comme à l'âne sans cœur et sans oreilles de la fable *Cor cervi* (892-909).

Après cette aventure, le poète, un jour qu'il était sans amour et, par conséquent, sans souci, vit une dame dans la grande salle de sa demeure : c'était, elle aussi, une merveille. Vite, ma bonne Trotaconventos, en campagne, et qu'on se hâte (910-918). Mais la vieille voulut mettre ses services en valeur et fit la délicate (919). Dans un mouvement d'impatience, le poète se laisse aller à une remarque désobligeante ; en un clin d'œil — vengeance de l'insultée — tous ses secrets furent livrés au public, ses amours, ses tentatives divulguées. Il fallut faire amende honorable et regagner, au prix de quels efforts ! le succès qu'un accès de mauvaise humeur avait compromis. Moralité de l'aventure : respectez votre procureuse, et ne lui donnez aucun des noms infamants dont notre langue est pourtant si riche (920-942). Toutefois la dame mourut vite, et le poète paya d'une douleur bien amère le plaisir fragile de ces amours passagères (943-944).

Cependant le printemps approche. L'auteur, docile aux conseils de l'apôtre (950), décide de courir un peu le monde ¹. C'est vers la montagne qu'il se dirige, la montagne encore couverte de neige, au delà de laquelle Ségovie l'attire avec tous les appâts de la grande ville. Mais la route est dure ; grêle et tempête retardent le pauvre voyageur ; pour comble de malheur, une féroce montagnarde lui barre le chemin,

1. Avant la strophe 950, se placent cinq strophes (945-949) obscures : le poète reçoit un matin la visite d'une vieille repentie qui semble vouloir lui faire de la morale ; il la renvoie naturellement : « La peste soit de ceux qui médisent de la lie, quand ils ont bu le vin », s'écrie-t-il. Et l'aventure lui a inspiré quelques vers burlesques qu'aucune dame n'a jamais entendus sans rire — mais que nous n'avons plus.

exigeant de lui un droit de passage. La promesse de quelques colifichets suffit toutefois à l'apaiser, et elle le reçoit dans sa cabane où il trouve bon feu, bon gîte et le reste (951-958).

Après quelques jours passés à Ségovie, le poète, dont la bourse a été mise à une rude épreuve, est contraint de rentrer chez lui. Il évite sa bergère en changeant de route ; mais il se perd dans la montagne, et il est fort heureux de tomber cette fois encore sur une gardeuse de vaches. Instruit par l'expérience, il s'avance la bouche enfarinée. Mais si la première montagnarde était une cruelle avide, celle-ci est une fantasque lubrique. Elle reçoit tout d'abord notre archiprêtre à coups de houlette et le fait rouler en bas d'une côte ; puis, souriant, le prend par la main et le conduit dans son repaire. Là, elle l'invite à se livrer en sa compagnie à certain jeu, auquel son partenaire se soumet de bonne grâce, non sans avoir réclamé auparavant quelque collation substantielle : encore ne parvient-il pas à satisfaire les exigences de la belle dont les huées l'accompagnent à l'heure de la séparation (972-986).

Un peu plus loin, près de la *Venta del Cornejo*, nouvelle rencontre. Cette fois la paysanne est une naïve ; et le poète se gausse d'elle en lui faisant croire qu'il désire l'épouser (993-996).

Enfin, au bas du col de la Tablada, il tombe sur la plus monstrueuse apparition qu'il ait jamais été donné à un homme de contempler : Saint Jean lui-même, dans son Apocalypse, n'en rêva point de semblable : bergère aux oreilles énormes, comme celles d'un jeune baudet, à la cheville épaisse, comme le jarret d'une génisse d'un an, au poignet large comme la main d'un homme, aux doigts pesants comme l'arbre d'un pressoir, au pied lourdaud comme celui d'une ourse, aux dents massives et longues comme celles d'un cheval, sans compter quelques détails plus réalistes (1006-1021).

De ces quatre aventures, le poète a tiré quatre pastourelles grotesques et parodiques¹, quatre « sottes chansons » (959-971, 987-992, 997-1005, 1022-1042). Et son voyage se termine par un pèlerinage à un sanctuaire de la Vierge, à Notre-Dame du Gué, *Nuestra Señora del Vado*, qui reçoit en hommage une prière rimée et deux *Passions du Christ* (1043-1066).

Après tant d'émotions, le poète se retire chez lui pour reprendre quelque peu haleine. D'ailleurs, Pâques approche, et il lui faut songer au Carême. Justement, il était à table avec don Jueves Lardero —

1. Ces pastourelles sont tout à fait dans le goût de la pièce donnée en exemple de « couplets rétrogrades par accord » par les *Leys d'Amors*, éd. Gatiien-Arnould, I, p. 256, ou, mieux, J. Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Paris, 1923, pp. 128-134.

don Jeudi-Gras — quand survient un messenger¹. Ce dernier porte deux lettres scellées de doña Quaresma : l'une est un cartel de défi adressé à don Carnal — autrement dit le mangeur de viande — l'autre une missive, destinée à tous les archiprêtres et les clercs sans amour et qui les invite à se ranger aux côtés de la pieuse championne. La bataille est fixée au jeudi suivant (1067-1078).

Grand émoi dans les deux camps. Don Carnal hâte ses préparatifs, rassemble son armée (1080-1094). Mais ses partisans passent la veillée d'armes autour de tables trop bien garnies (1095-1097), et, dans la nuit, alors que tout dort chez l'ennemi, doña Quaresma surgit. Le combat s'engage, acharné, meurtrier, formé d'une longue suite d'épisodes où les adversaires ont tour à tour l'occasion de montrer leur valeur (1099-1123). Finalement, Carnal, en dépit de ses efforts, est vaincu, fait prisonnier, chargé de chaînes et mené à doña Quaresma (1124-1127).

Celle-ci cependant ne veut pas la mort du pécheur ; on se contentera de lui infliger une pénitence sévère, après qu'un frère venu tout exprès aura reçu sa confession. Et l'auteur de nous rapporter tout au long ce pieux intermède, en y introduisant une longue digression sur le sacrement de la pénitence (1128-1172). De son côté, doña Quaresma met à profit sa victoire : elle procède à un nettoyage général de la chrétienté, sans rien omettre, depuis la vaisselle et les murs des maisons jusqu'à l'âme des fidèles (1173-1179).

Mais voici que don Carnal, au régime de la prison, a retrouvé ses forces ; il trompe la surveillance de son gardien, don Ayuno — le Jeûne — et lui échappe (1180-1183). Il parcourt la campagne, battant le rappel de ses troupes (1184-1189), envoie une lettre de défi à doña Quaresma pour lui demander sa revanche (1190-1192), rassemble ses amis autour de lui par une proclamation (1193-1197). Pâques est maintenant bien proche ; doña Quaresma comprend qu'à son tour son heure est venue ; abandonnée de tous, elle refuse la lutte et s'enfuit, passant les monts, sous la robe d'un obscur pèlerin (1198-1209).

Samedi de Pâques, jour de gloire ! Don Carnal, vainqueur, fait sa rentrée dans le monde, entouré d'un cortège grotesque de bouchers et de tripiers aux mains sanglantes ; lui-même, armé d'une hache, va s'installer dans le quartier de la viande, où il rattrape le temps perdu en abattant des troupeaux entiers de bêtes bêlantes et mugissantes (1210-1224).

Le jour de Pâques, à son tour, se lève ; il ramène avec lui la joie et la gaiété. Le monde s'apprête à recevoir l'empereur don Amour. Une longue théorie s'ébranle pour aller à sa rencontre. Voici les oiseaux au

1. Sur tout l'épisode qui suit et s'étend de la strophe 1067 à la strophe 1314, on consultera particulièrement notre chapitre IX qui lui est entièrement consacré.

doux pépiement (1225-1227), les musiciens armés de leurs instruments (1228-1234), la longue procession des ordres religieux, moines noirs et moines blancs, ordres militaires au grand complet, frères prêcheurs et frères mendiants, Trinitaires et Carmélites, obédients de sainte Eulalie ou de saint Antoine, l'ardente séquelle des nonnes de tout genre (1235-1244). Enfin, le dieu paraît et chacun lui baise la main (1242-1246).

Mais une querelle s'élève entre tous ces dévots. A qui leur prince fera-t-il l'honneur de descendre chez lui ? Clercs et religieux, chevaliers et nonnains, tous briguent le privilège et s'accablent mutuellement d'injures et de reproches (1246-1259). Alors, l'Amour, tenant la balance égale entre des sujets si pointilleux et si jaloux, décline leur offre pour accepter l'humble requête de notre poète. Toutefois, comme la demeure de ce dernier est trop petite pour contenir son imposante escorte, il fait dresser sa tente dans un pré voisin (1260-1264). Et quelle tente ! Seul un ange a pu la descendre du ciel ; on n'ose croire qu'elle soit l'ouvrage d'un mortel (1265). Ses parois, en particulier, portent une imagerie merveilleuse ; douze personnages, groupés trois par trois, y figurent, occupés à des travaux champêtres, et les yeux ravis de l'Archiprêtre vont de l'une à l'autre, sans parvenir à percevoir le sens caché de ce mystérieux dessin (1266-1301). Heureusement, l'Amour expose à son fidèle qu'il s'agit là d'une représentation allégorique des douze mois de l'année ; puis, le lendemain, après lui avoir expliqué pourquoi on ne l'a pas vu de l'hiver et ce qu'il a fait pendant le Carême (1302-1311), il lève le camp, abandonnant son dévot sujet à ses réflexions et à ses pensées (1312-1314).

Et la vie du poète, un moment traversée par ce splendide éclair, reprend son cours banal et quotidien. Le jour de Quasimodo, la solitude lui pesant, il envoie sa bonne Trotaconventos en quête d'aventure ; mais une belle veuve qu'il guignait reste inaccessible (1315-1320). Le jour de la saint Marc, il aperçoit à l'église un gibier qui le tente ; mais là encore les efforts de sa messagère échouent (1321-1331). Enfin, il cède aux conseils de la vieille et se décide à courtiser une nonne. D'ailleurs, Trotaconventos a déjà quelqu'un en vue et lui promet de lui procurer ce qu'il désire (1332-1343).

Mais la nonne doña Garoça ne se laisse pas séduire facilement ; l'entremetteuse a besoin de toute son habileté pour réduire une place si vaillamment défendue. Deux visites sont nécessaires avant que la jeune femme s'avoue vaincue (1344-1395 et 1396-1493). Au cours de ces visites, la discussion est serrée entre les deux adversaires ; elle progresse à coups de fables ésopiques.

— « Tu veux mon malheur et ma damnation, déclare d'abord doña

Garoça ; est-ce là la reconnaissance que t'inspirent les services que je t'ai autrefois rendus ? Je suis le jardinier et toi la couleuvre de la fable (1348-1355). » — « Mon Dieu, réplique Trotaconventos, que la vieillesse est une triste chose ; quand j'étais plus jeune, j'étais mieux reçue de vous ; mon sort est semblable à celui de ce lévrier que son maître battit, le jour où son âge ne lui permit plus d'atteindre la proie (1357-1366). Pourtant les vieux sont respectables et de bon conseil. » — « Pardonne un mot malheureux, regrette doña Garoça ; mais j'ai si peur d'être trompée : te souvient-il de l'histoire du *Rat de ville et du Rat des champs* (1370-1385) : j'aime mieux, dans mon couvent, la maigre collation d'une sardine salée que, dans le monde, une table richement chargée de perdrix rôties. » — « Quelle sottise, s'exclame Trotaconventos ; vous êtes comme ce coq qui préférerait le moindre grain de mil à une perle trouvée par lui sur un fumier (1387-1391). Gardez votre poisson de conserve et votre robe de bure ; laissez à d'autres truites et poulardes, chemises brodées ou draps de Malines ».

Ebrannée, doña Garoça remet la discussion au lendemain. — « Je veux bien m'intéresser à vous, dit Trotaconventos ; mais qu'il ne m'arrive pas ce qui arriva à l'âne qui voulut caresser son maître comme le petit chien (1401-1408) : il fut battu, le sot, alors qu'il croyait bien faire ; que n'était-il resté dans son coin ? Dites-moi donc, avant toute chose, ce que vous pensez de mes propositions. » — « Il vaut mieux tout souffrir, tout supporter, répond la nonne, que de s'engager dans une affaire sans retour et sans recours. A preuve, l'histoire de ce renard surpris par le jour dans la ferme où il avait volé des poules (1412-1421) » — « Cependant, je pourrais peut-être vous rendre de grands services et procurer votre bonheur, réplique la vieille : voyez le lion et le rat de la fable (1425-1434). » — « Et si j'étais trompée comme le corbeau par le renard (1437-1443)? » — « Qui ne risque rien n'a rien ; et il ne faut pas ainsi, au moindre incident, se laisser envahir par la crainte ; n'imitiez pas les lièvres fuyant devant les grenouilles (1445-1450). » — « Je crois que tu fais comme ce diable à qui un voleur avait vendu son âme, comptant l'avoir toujours pour allié. Mais le moment vint vite, où le coupable fut abandonné par son complice et livré à la justice qui le guettait (1454-1479) : c'est là le sort qui m'attend avec toi. » — « Vous savez trop de fables, déclare alors Trotaconventos ; cependant tout cela ne prouve rien. Voyez votre prétendant, parlez-lui, et vous vous entendrez (1480). »

Et la vieille fait alors à la nonne de plus en plus hésitante le portrait de l'Archiprêtre (1485-1491) ; une entrevue est ménagée entre les deux parties (1492-1498) et l'aventure, comme bien on pense, se termine par la victoire de l'amour (1502). Mais cet amour resta pur, et doña Garoça n'accorda que le bénéfice de ses prières et de ses

jeûnes à son fidèle soupirant. La mort, d'ailleurs, devait rapidement mettre un terme à cette courte idylle (1506-1507).

Solitaire une fois de plus, l'Archiprêtre expédie sa vieille à une mauresque du pays : quelques mots, prononcés par la belle dans sa langue, suffisent pour qu'elle comprenne qu'il n'y a rien à tenter de ce côté-là (1508-1512).

Alors se place un fait décisif¹ : Trotaconventos meurt. Comment ? cela importe peu ; mais voilà notre poète lancé dans une longue imprécation contre la grande ennemie du genre humain (1520-1575), où il entasse à plaisir les lieux communs pour terminer par une épitaphe en l'honneur de sa vieille amie (1576-1578). Et puis, n'est-ce pas là une belle occasion pour avertir le lecteur de se défendre contre les embûches du monde, les pièges du démon, les tentations de la chair, et lui donner quelques conseils sur les armes à employer ? L'Archiprêtre ne laisse pas de la saisir et nous gratifie d'un long sermon (1579-1605).

Cependant, la meilleure prédication est la plus courte, celle qui va droit au but (1606) ; en amour, de même, les meilleures partenaires sont encore les petites femmes (1607-1617) : tant de choses, en ce bas monde, dissimulent ainsi leurs qualités sous une apparence mesquine : la pierre précieuse au vif éclat, le grain de piment au goût violent, le sucre à la douce saveur, la tendre rose au frais parfum.

Nous sommes maintenant tout près du terme où le poète va nous quitter. En quelques vers, qui se rattachent bien mal à l'ensemble, il nous fait encore le portrait de son valet, parfait serviteur, à quatorze défauts près, fripon dont il n'a jamais rien tiré de bon (1618-1625), et voici la conclusion de l'ouvrage (1626-1634).

« J'ai invoqué le saint nom de Marie au début de mon poème ; ce nom revient encore sur mes lèvres à présent que je suis au bout de mes peines. Courez, mes vers, courez par le monde, allez de main en main, de bouche en bouche, comme la balle que les dames se passent et se renvoient dans leurs jeux ; et toi, lecteur, qui te piques de poésie, tu peux, s'il te vient à gré, les retoucher, ou même en ajouter de ta propre muse ; puisque mon livre est un livre de bon amour, qu'il soit à tous et à toutes ; bon amour ne doit être ni vendu ni loué à prix d'argent. Sous son aspect riant et railleur, de bonnes et graves leçons se dissimulent. Cher lecteur, c'est pour toi que cet ouvrage a été composé, pour ton plaisir qu'il a été rédigé à la mode des jongleurs ; en retour, je ne te demande qu'un *pater* et un *ave*. Ce livre a été terminé, après bien des soucis et bien des peines, en l'année 1381 de l'ère espagnole (ou 1368, selon les manuscrits). »

1. Les strophes intermédiaires 1513-1517 contiennent un développement sur les instruments de musique qui ne conviennent pas aux chants arabes.

Ici s'arrête le *Libro de Buen Amor* proprement dit. Les manuscrits donnent à la suite un certain nombre de pièces lyriques, à savoir : deux *Gozos de Santa Maria*, deux chants d'écoliers mendiants, un *Ave Maria* glosé, quatre chants en l'honneur de la Vierge (*cantica de loores*), la *Cantica de los clerigos de Talavera*, imitation vulgaire de la pièce latine connue sous le nom de *Consultatio sacerdotum*, et deux chants d'aveugles.

Tel est, dans ses grandes lignes, le contenu de l'ouvrage que nous allons maintenant analyser et étudier, ouvrage étrange, comme on peut facilement s'en rendre compte, unique en son genre, qui progresse sans plan bien défini et entasse, chemin faisant, les développements les plus disparates, traite les questions les plus diverses, aborde les sujets les plus opposés.

Est-il possible de découvrir dans ce chaos une idée centrale ou directrice ? A défaut d'une suite rigoureuse dans la composition, une unité intime se laisse-t-elle entrevoir sous l'apparente incohérence ? D'autre part, d'où venait à l'auteur la riche et profonde connaissance qu'il manifeste des principaux thèmes littéraires du Moyen Age ? Comment a-t-il bâti cet édifice à première vue si disproportionné ? Quelle culture possédait-il, et comment travaillait-il ?

A toutes ces questions, il ne sera possible de répondre qu'au terme de la longue exploration que nous allons maintenant entreprendre.

PREMIÈRE PARTIE

LA TRADITION DU TEXTE

CHAPITRE PREMIER

LES MANUSCRITS

Les manuscrits qui nous ont conservé le texte du *Libro de Buen Amor* sont au nombre de trois, de valeur et d'importance inégales.

1. Manuscrit *S* ou de Salamanque. Ce manuscrit appartenait jadis au *Colegio Mayor de San Bartolome* de Salamanque, d'où son nom. Il se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque du Palais Royal, à Madrid, sous la cote 2, i, 4.

C'est le plus complet et le plus soigné de tous nos manuscrits. Il représente, de plus, en face de *G* et *T*, une rédaction particulière du texte. Il comprend 105 f^{os} dont le dernier n'est pas consacré à Juan Ruiz ; restent 104.

D'après une numérotation ancienne, à l'encre rouge, au haut des f^{os} à droite, manquent les anciens f^{os} 29, 36, 38, 43 et 44, 49, 51 et 52, 60 et 61 ; en tous dix f^{os}. Les lacunes, au nombre de sept, sont ainsi disposées :

1 f ^o après l'actuel	29
1 f ^o	35
1 f ^o	36
2 f ^{os}	40
1 f ^o	44
2 f ^{os}	45
2 f ^{os}	51

L'abréviation finale qui désigne le copiste : *Alffonsus pratinen* doit se lire, selon M. Menéndez Pidal, *Alffonsus paratinensis*, c'est-à-dire de Paradinas, village du district de Peñaranda de Bracamonte, province de Salamanque, près de Zorita de la Frontera et de la *raya* d'Avila. Le manuscrit n'a donc pas beaucoup voyagé depuis sa confection (fin du xiv^e siècle), jusqu'au jour où Sanchez en prit une copie à son usage.

2. Manuscrit *G* ou de Gayoso. Celui-ci appartient aujourd'hui à l'Académie espagnole. Son histoire est mal connue. Il est daté : jeudi 23 juillet 1389.

Il comprend 87 f^{os} et n'offre qu'une partie du texte. Le premier f^o est en blanc, sauf qu'il porte au r^o un titre moderne (1748) et une note indiquant que le manuscrit, après avoir appartenu à Gayoso, fut acheté par Francisco Xavier de Palomares et donné par lui à Sanchez le 12 mai 1787.

Les 87 f^{os} sont en désordre.

3. Manuscrit *T* ou de Tolède. Ce dernier comporte 148 f^{os}. Le texte de l'Archiprêtre n'occupe que 36 f^o et la moitié du r^o du 37^e. Le manuscrit a été lu en 1463 par un lecteur qui y a fait quelques corrections provenant de la tradition de *S*. Il se trouve aujourd'hui à la Biblioteca Nacional, à Madrid.

C'est un fragment d'un manuscrit anciennement plus complet, ainsi que le prouve la numérotation des f^{os}. Il est à peu près contemporain de *G*. D'après Ducamin, *G* et *T* sont un peu plus anciens que *S*.

I. — LEUR CONTENU.

Le *Libro de Buen Amor*, proprement dit, s'arrête à la strophe 1634. Les pièces que l'on trouve à la suite dans *S* et dans *G* ne font pas partie du grand poème de l'Archiprêtre.

1. COMPARAISON DE *S* ET DE *G*. *S* a huit *cuartetas* à la page, donc seize au folio. Des sept lacunes qu'il présente, la première (un f^o, str. 436-51) est comblée par *G* — la seconde (un f^o, str. 548-63) également, ainsi que la troisième (un f^o, str. 580-95). La quatrième comprend deux f^{os}, soit trente-deux strophes : *G* les fournit. A la cinquième lacune (un f^o, après la strophe 755), il ne peut être remédié qu'en partie : *G* offre seulement 9 *cuartetas* et 3 vers : 756-765 *c*, puis fait défaut à son tour ; il manque 6 *cuartetas* et 1 vers. Les deux dernières lacunes de *S* sont définitives : *G* et *T* sont absents tous deux. En résumé, depuis le début jusqu'à la fin du poème, *S* offre un texte coupé de sept interruptions accidentelles provoquées par la perte de un ou plusieurs folios. De ces lacunes, les quatre premières sont totalement comblées par *G*, la cinquième l'est en partie, la sixième et la septième sont irrémédiables. Par contre *S* ne semble pas offrir de lacunes internes : il présente toutes les strophes de *G*, là où *G* le double.

2. CONTENU DE *G*. Plus instructif est le contenu de *G*. Dans son état actuel, il nous offre dix fragments, dont les neuf premiers se

répartissent le long des 1634 strophes du poème. Le dixième est occupé par les poèmes isolés mentionnés ci-dessus.

1^{er} fragment : occupe les f^o 1-6 ; correspond aux strophes 11-99 *a* de l'édition Ducamin ; ne comprend pas les strophes 75, puis 90-91-92, qui ne sont que dans *S*.

2^e fragment : occupe le f^o 17 ; correspond aux strophes 125 *d*-139 *a*.

3^e fragment : occupe les f^{os} 7-12, 14-16, 18, 13 retourné ; correspond aux strophes 330 *a*-476 *b* ; ne comprend pas la strophe 452.

4^e fragment : occupe les f^{os} 19-28 ; correspond aux strophes 489 *c*-623 ; ne comprend pas 575.

5^e fragment : occupe les f^{os} 29-36 ; correspond aux strophes 660 *c*-765 *c*.

6^e fragment : occupe les f^{os} 37-42 ; correspond aux strophes 794 *b*-872 *c*.

7^e fragment : occupe les f^{os} 43-67 et 69-78 ; correspond aux strophes 881-1414 ; ne comprend pas : *a*) 910-949, soit 40 strophes ; *b*) 983-984, soit 2 strophes ; *c*) 1007, soit une strophe ; *d*) 1016-1020, soit 5 strophes ; *e*) 1318-1331, soit 14 strophes ; au total 62 strophes absentes. Notons que les lacunes *a*) et *e*) sont appuyées par le témoignage de *T*.

8^e fragment : occupe le f^o 68 ; correspond aux strophes 1440-1453.

9^e fragment : occupe les f^{os} 79-84 ; correspond aux strophes 1466 *d*-1544 ; ne comprend pas la strophe 1472 ; appuyé ici encore par le témoignage de *T*.

Si donc *G* n'offre pas de strophes absentes de *S*, par contre, à dix reprises, *G* présente des lacunes ou omissions par rapport à *S*. De plus, chaque fois que l'on peut invoquer le témoignage de *T* (910-949, 1318-1331, 1472), ce témoignage confirme le texte de *G*. Il est vrai, comme nous le verrons plus bas, que *G* et *T* présentent deux textes, qui, dans le détail, sont fortement apparentés et que ces lacunes communes pourraient provenir de leur communauté d'origine. Pourtant on admet que cette diversité de développement tient à l'existence de deux rédactions successives, remontant toutes deux à l'auteur, dont la première, à la fois plus ancienne et plus courte, serait représentée par *G* et *T*, la seconde, postérieure et plus longue, par *S*. C'était l'avis de Baist, suivi par Menéndez y Pelayo et confirmé par Menéndez Pidal, *Rom.* XXX, pp. 439 ss. Le fait est certain ; nous en avons la preuve : la dernière strophe du poème

nous donne en effet la date de l'œuvre, et cette date est différente pour chacune des deux rédactions : 1330-1368 pour *G* et *T* (*G* est ici absent, nous n'avons que le témoignage de *T*) ; 1343-1381 pour *S*. Il n'y a aucune raison pour révoquer en doute cette affirmation. Il n'en reste pas moins vrai que telle ou telle lacune de *G-T* peut à l'occasion être une erreur de copie et la strophe correspondante de *S* avoir figuré dans la première rédaction. Tel me semble être en particulier le cas de 1472, nécessaire pour l'intelligence de 1474.

Et maintenant comment se comportait la première rédaction là où *G* nous fait défaut ?

1^o *G* ne commence qu'à la strophe 11. Il y a lieu de croire que nous avons à faire à un vrai début. Les dix premières strophes et le morceau en prose, qui ne sont que dans *S*, seraient des additions postérieures, ce qui donne au poème l'apparence de commencer deux fois.

2^o Entre le 1^{er} et le 2^e fragment (coupure 99 *b*-125 *c*), le 2^e et le 3^e (coupure 139 *b*-329), le 3^e et le 4^e (coupure 476 *c*-489 *b*), le 4^e et le 5^e (coupure 624-660 *b*), le 5^e et le 6^e (coupure 765 *d*-794 *a*), le 6^e et le 7^e (coupure 872 *d*-880), nous n'avons aucune indication.

3^o Entre le 7^e et le 8^e (coupure 1415-1439), l'identité des versions *G-T* et *S* nous est assurée par la présence de *T*. Ce dernier présente bien une lacune de 12 strophes (1423-1434) entre ses f^{os} actuels 22 et 23, mais elle est accidentelle, comme en témoigne son ancienne numérotation qui passe de CIX à CXI.

4^o Entre le 8^e et le 9^e fragment (coupure 1454-1466 *c*), la lacune de *G* est accidentelle. Il porte une ancienne foliation qui passe de *b* à *d*. D'ailleurs *T* le supplée entièrement.

5^o *G* s'arrête à la strophe 1554. De 1545 à 1634 la première rédaction nous est connue par *T*, sauf une interruption qui va de 1591 *c* à 1604. Cette interruption est accidentelle, l'ancienne numérotation de *T* passe de CXXII à CXXIV.

3^o CONTENU DE *T*. Le texte se répartit en 6 fragments dont voici le contenu :

1^{er} fragment : f^o 2 : correspond aux strophes 901-953 ; ne comprend pas les strophes 910-949 (cf. *G*).

2^e fragment : f^{os} 3-4 : correspond aux strophes 1128-1152.

3^e fragment : f^{os} 5-11 : correspond aux strophes 1177 *c*-1263 ; ne comprend pas la strophe 1184, que connaît *G* ; il s'agit sûrement d'une négligence : le *rocín* de 1184 *b* est cité 1187 *d*.

4^e fragment : f^{os} 12-22 : correspond aux strophes 1276-1422 ; ne comprend pas les strophes 1318-1331 (cf. *G*).

5^e fragment : f^{os} 23-24 : correspond aux strophes 1435-1591 *b* ; ne comprend pas 1472 (cf. *G*).

6^e fragment : f^{os} 25-27 : correspond aux strophes 1605-1634.

Dans l'état actuel du texte, la version définitive du texte, représentée par *S*, et, là où *S* fait défaut, par *G*, comporte 1634 strophes. Comme *S* offre encore deux lacunes de 32 strophes chacune et une lacune partielle de 6 strophes, cette version, dans son intégrité, comportait $1634 + 70 = 1704$ strophes. Sur les 1634 restantes, *S* ne nous en fournit que $1634 - 90 = 1544$. Les 90 autres sont fournies par *G*.

Si nous voulons comparer les deux versions, les conditions ne sont pas les mêmes, selon qu'il s'agit du début ou de la fin du poème. Nous sommes bien renseignés à partir de la strophe 881. En effet, de 881 à 1634, *S*, d'une part, est complet. D'autre part, *G* nous suit de 881 à 1414 — puis de 1440 à 1453 — puis de 1466 *d* à 1544. Mais de 1415 à 1439, nous avons *T*, avec, il est vrai, une lacune accidentelle de 1423 à 1434, soit 12 strophes — de 1454 à 1466 *c* nous avons *T* — de 1545 à la fin nous avons *T*, avec une lacune accidentelle de 1591 *c* à 1604, soit 13 strophes. C'est-à-dire que la version *G-T* pour ces 754 strophes est également complète, à vingt-cinq strophes près. Cette version est, d'autre part, plus courte de 63 strophes : elle comprend donc $754 - 63 - 25 = 666$ strophes.

Pour les 880 premières strophes, la situation est moins favorable. Sans parler des 70 strophes définitivement perdues, *S*, à cause de ses lacunes, ne nous donne que $880 - 90 = 790$ strophes. Une simple addition montre, d'autre part, que *G* de son côté nous en offre 553, dont 90 lui appartiennent en propre. Autrement dit, des 880 premières strophes, 90 sont dans *G* seulement — 790 dans *S*, et, sur ces 790, 463 ($553 - 90$) sont doublées par *G*. La version de *G* est, d'autre part, plus courte ici de 6, ou plutôt de 16 strophes, si on admet, ce qui est probable, que les 10 premières strophes sont un second début que l'auteur a surajouté à son poème.

Il résulte de ce qui précède que *S* nous offre 1544 strophes sur les 1634 qui nous restent de la rédaction définitive, tandis que *G-T* ne nous en ont conservé que 1219 ($553 + 666$) des 1555 correspondantes de la première rédaction ($1634 - 63 - 16$). Etant donné ce rapport, toute édition du *Libro de Buen Amor* ne peut guère reposer, en tout état de cause, que sur la recension de *S*.

Passons maintenant à l'étude de la valeur interne des différents textes.

II. — LEUR VALEUR RELATIVE.

Nous n'avons pas comparé les manuscrits dans leur totalité. La longueur du poème et le nombre extraordinairement grand des variantes auraient rendu le travail fastidieux sans profit réel.

Tout d'abord, nous n'avons fait porter notre enquête que sur des strophes où le témoignage des trois manuscrits peut être réuni : ces strophes sont au nombre de 351. D'autre part, sur ces 351 strophes, nous n'en avons retenues que 235, à savoir les strophes 1128-1152, 1178-1183, 1185-1263, 1276-1317, 1332-1414, ce qui fait un total de 940 vers. Nous verrons que les résultats sont assez clairs pour qu'on puisse les généraliser sans danger.

Par ailleurs, nous avons essayé de compenser par l'exactitude et la rigueur, ce que notre examen aurait pu avoir d'incomplet. Sauf les variantes d'orthographe, nous avons fait un relevé complet, autant que cela est possible, des divergences des manuscrits, si minimes qu'elles aient pu paraître au premier abord. Ces divergences sont au nombre de 419. Nous allons les étudier en détail.

On relève 90 cas où la leçon de *S G* s'oppose à celle de *T*

Dans 33 cas, il est impossible de décider de quel côté est le bon texte, les deux leçons, sans être toujours équivalentes, étant toutes deux admissibles. En voici l'énumération : 1143 *b*, 1185 *b*, 1192 *c*, 1194 *b*, 1194 *b*, 1203 *b*, 1207 *d*, 1214 *d*, 1215 *a*, 1218 *b*, 1227 *b*, 1228 *a*, 1228 *b*, 1234 *c*, 1246 *a*, 1252 *c*, 1293 *a*, 1299 *b*, 1333 *a*, 1339 *d*, 1346 *d*, 1353 *b*, 1356 *d*, 1357 *b*, 1358 *d*, 1359 *c*, 1366 *c*, 1373 *c*, 1382 *b*, 1382 *d*, 1394 *d*, 1412 *a*, 1412 *b*.

Dans 17 cas, le texte de *T* est fautif au point de n'offrir aucun sens. L'erreur, toujours grossière, provient soit du fait que le scribe de *T* lisait difficilement son modèle, soit du fait que ce modèle, très endommagé, était par place à peine déchiffrable :

1138 *a* : *quando* pour *quanto*; 1201 *c* : *enfecho esratas* pour *afrecho estacas*; 1211 *d* : *amaran* pour *esmeran*; 1213 *b* : *canpana* pour *canpoña*; 1221 *d* : *las al mas perdidas* pour *las alanas paridas*; 1228 *c* : *arpudo* pour *corpudo*; 1228 *c* : *trista* pour *trisca*; 1232 *a* : *que tere* pour *entero*; 1253 *d* : *ala mar* pour *al tomar*; 1261 *b* : *de tiene* pour *de ti me*; 1280 *d* : *alhietra* pour *alhiara*; 1301 *b* : *demeter* pour *detener*; 1311 *a* : *de costa e de lasco* pour *de coyta e de lastro*; 1362 *a* : *los buenos* pour *los byenes*; 1377 *d* : *el escudero* pour *a lo escuro*; 1379 *c* : *al que tome la puerta* pour *al que teme la muerte*; 1409 *a* : *por quexar* pour *que ayer*.

Dans 15 cas, le texte de *T* est fautif, et la faute résulte d'une correction faite hors de propos :

1134 *a* : suppression de *que*; 1182 *d* : *en la misa* pour *en casa*; 1186 *c* : *serrania* pour *serena* (ni Ducamin ni Cejador n'ont vu que c'était un nom propre); 1202 *d* : n'a pas compris le sens de *mission*, ardeur que l'on met à faire quelque chose, sens fréquent en anc. esp. qui a échappé à Cejador, et même à Solalinde dans son édition de Berceo, *Milagros*, 301 *d*; 1219 *b* : n'a pas compris *queça*; 1222 *a* : n'a pas compris *rehallas*; 1226 *a* : substitution incongrue de *gallo* à *gayo*; 1240 *d* : *castilla* pour *villa* fait contre-sens; 1287 *a* : *ijos dalgo* est une erreur pour *ricos onbres*; le scribe ou son modèle n'a pas vu la succession des personnages; 1294 *a* : *cavalleros* pour *labradores*, même faute; 1336 *d* : *comer* pour *doñear* est un contre-sens; le scribe ne savait pas que les électuaires énumérés sont des aphrodisiaques; 1364 *d* : correction (*ha en aya*) qui fait dire au texte le contraire de ce qu'il veut dire; 1388 *a* : l'introduction de *que* rompt la suite des idées; 1382 *c* : arrangement absurde du vers; 1401 *d* : vers refait d'une façon fantaisiste.

Dans 5 cas, l'erreur de *T* peut être considérée comme une erreur de plume : 1229 *a* : *gritados* pour *gritador*; 1242 *d* : *visten* pour *viste*; 1289 *b* : *color* pour *calor*; 1333 *c* : *diere* pour *dirie*; 1376 *d* : *fueron* pour *fuxeron*.

Les 37 cas énumérés ci-dessus prouvent : 1^o que le modèle de *T* était ou fautif ou peu lisible, vraisemblablement et fautif et peu lisible, 2^o que le scribe de *T* est peu soigneux, peut-être même peu scrupuleux.

Dans 7 autres cas, le texte de *T* est encore mauvais :

1197 *b* : *va* pour *vaya*; mais *va*, à la grande rigueur, peut être un subjonctif, cf. la forme *vaa*, Menéndez Pidal *Manual*, p. 265; 1229 *b* : *nota* est une erreur puisqu'il termine déjà le vers 1229 *a*; le mot *rota* qu'il remplace apparaît dans *T* (et dans *G*) au vers 1230 *c*; 1246 *b* : le gérondif *besando* ne se construit pas grammaticalement; 1340 *d* : *algunas* est évidemment de trop; 1396 *b* : l'erreur *en coraçon* pour *en misa* m'est incompréhensible.

Dans les 13 cas qui restent, le texte *T* peut sembler à première vue meilleur que celui de *S G*. Mais, par 6 fois, il ne s'agit que d'une supériorité rythmique. Comme il serait dangereux d'affirmer que Juan Ruiz n'a employé que des heptasyllabes réguliers, cette supériorité ne doit donc pas être retenue. On notera d'ailleurs que, souvent, *T* remplace le terme de *S G* par un terme plus plat. Il s'agit des vers : 1133 *a*, 1134 *c*, 1204 *d*, 1205 *b*, 1223 *b*, 1340 *a*.

Les 7 cas qui restent ont une valeur probante inégale :

1179 *c* : *da...al* contre *S* : *de...el* et *G* : *de...al*. Le groupement *S G* est illusoire; *G*, comme *T*, devait porter : *da...al* et c'est pur hasard s'il concorde avec *S* dans la substitution, au début du vers, de *de* à *da*.

1333 *a* : *las* de *T* est meilleur que *la* de *S G*. L'erreur a pu toutefois se produire indépendamment chez *S* et *G*; le mot suivant (*servi*) commence par une *s*.

1351 *a* : *cadaldia* de *T* est probablement meilleur que *cada* de *S*; *cadia* de *G* est une erreur. Mais il s'agit d'une forme archaïque que *S* et *G* ont pu modifier indépendamment.

Restent 1216 *c*, où l'imparfait de *T* contre le présent de *S G* s'impose évidemment; 1226 *c*, où la présence de *de* semble donner un meilleur sens; 1237 *d*, où *e non al* paraît indispensable, et 1277 *c*, où je ne comprends pas *seguir* de *S G*, tandis que *henchir* de *T* est clair.

On relève d'autre part 65 cas où la leçon de *S T* s'oppose à celle de *G*.

Dans 26 cas, il est impossible de décider de quel côté est le bon texte, les deux leçons, sans être toujours équivalentes, étant toutes deux admissibles : 1131 *c*, 1133 *a*, 1135 *d*, 1142 *d*, 1149 *a*, 1181 *b*, 1198 *d*, 1199 *b*, 1204 *d*, 1207 *a*, 1208 *d*, 1215 *b*, 1259 *c*, 1280 *d*, 1285 *d*, 1299 *a*, 1305 *d*, 1310 *c*, 1337 *c*, 1341 *a*, 1349 *c*, 1363 *b*, 1366 *b*, 1377 *b*, 1397 *d*, 1411 *d*.

Dans 6 cas le texte de *G* est fautif et n'offre proprement aucun sens. L'erreur, toujours grossière, provient d'une mauvaise lecture de son original par le scribe de *G* :

1136 *c* : *decreminal* pour *determina*; 1177 *d* : *gloria* pour *iglesia* (abréviation mal résolue ?); 1193 *a* : *otra* pour *carta*, et, fait curieux, 1310 *b* : *cartas* pour *otras*; 1392 *d* : *tomarie* pour *tornaria*; 1399 *a* : *de cara* pour *del coro*.

Dans 11 cas, l'erreur est à mettre au compte de la négligence du scribe de *G*; ce sont souvent des erreurs de plume :

1202 *a* : *confession* pour *conplision*; 1216 *b* : *cerrado* pour *çercado*; 1222 *d* : *mejoria* pour *memoria*; 1228 *d* : *atrisca* pour *aprisca*; 1277 *c* : *panares* pour *pajares*; 1339 *d* : *amores* pour *a monjas*; 1352 *b* : *nada* pour *miedo*; 1354 *b* : *de* pour *dar*; 1386 *c* : *galgo* pour *gallo*. Au vers 1134 *c*, le scribe de *G* a oublié *poca*, indispensable au sens; au vers 1368 *b*, par suite d'une sorte d'anticipation, il a écrit *por que lo que* au lieu de *por lo que*.

Dans 5 cas, le scribe s'est laissé entraîner à répéter deux fois le même mot à la rime, éliminant ainsi la leçon originale : 1149 *c* : *onrrado* pour *osado*, cf. *b*; 1229 *c* : *nota* pour *mota*, cf. *a*; 1315 *c* : *cantares* pour *yantares*, cf. *b*; 1361 *d* : *esquiva* pour *sylva*, cf. *c*; 1397 *a* : *reyendo* pour *leyendo*, cf. *c*.

Dans trois autres cas, le texte de *G* est mauvais : il détruit la rime : 1128 *c* : *ensañar* pour *a sentyr*; 1366 *b* : *menguado* pour *men-digo*; 1369 *c* : *entrega* pour *enplea*.

Par 5 fois, on peut considérer la leçon de *G* comme le résultat d'une correction arbitraire, le scribe n'ayant pas pu lire ou n'ayant pas compris son modèle : 1192 *d* : *cuervo* pour *cuero* ; 1194 *d* : *rreten-tado* pour *arrancado* ; 1220 *d* : *que saben matar carnes* pour *que saltan matabanes* ; 1231 *c* : *avezés altas* pour *bozes dulçes* ; 1339 *b* : *de Valladolid* pour *valadi*.

Dans 4 cas, l'erreur est évidente ; il est plus difficile d'en rendre compte : 1386 *b* : n'offre pas de sens ; 1363 *b* : *es su* pour *e a la su* ; 1252 *a* : *fazen* pour *faran* ; 1185 *d* : *nos e vos* pour *nos otros*.

Au vers 1201 *a*, bien que le sens soit clair, les trois manuscrits semblent fautifs.

Restent 4 cas, où *G* semble avoir conservé la bonne leçon contre *S T*. Examinons-les de près.

Au vers 1302 *c*, *vido* évite la répétition de *vino*, déjà au vers 1302 *b* ; mais ce n'est peut-être qu'une correction heureuse. Au vers 1133 *d*, *en un poquillo* semble plus clair que *un poquillo* ; mais la leçon de *S T* reste admissible. Au vers 1138 *a*, *es* paraît indispensable ; mais le groupe *S T* est douteux ; *T* a une leçon aberrante. Au vers 1276 *b*, la supériorité de *G* est une supériorité métrique, *S T* offrant un hémistiche de neuf syllabes. Toutefois nous ne saurions tirer aucune conclusion de ce fait. De plus la variante *capiroxada* (*S T*) pour *capada* (*G*), outre qu'elle semble meilleure pour le sens, a pu à la rigueur se produire indépendamment dans les deux familles de manuscrite.

On relève enfin 60 cas où les trois manuscrits offrent, ou semblent offrir, un texte particulier à chacun d'eux. En réalité, 24 de ces cas se ramènent presque immédiatement à une double, non à une triple opposition. C'est ainsi que les vers 1202 *c*, 1252 *b*, 1299 *b*, 1349 *c*, 1361 *c*, offrent le groupement *S* contre *G T* ; les vers 1139 *b*, 1180 *b*, 1216 *d*, 1224 *c*, 1231 *a*, 1232 *b*, 1242 *b*, 1346 *b*, 1369 *a* le groupement *S G* contre *T* ; les vers 1137 *a*, 1278 *a*, 1290 *c*, 1361 *d*, 1365 *c*, 1374 *d* le groupement *S T* contre *G*. Le vers 1139 *b*, présentant plusieurs variantes, offre à la fois le groupement *S T* contre *G* et *S G* contre *T*, de même le vers 1140 *d*. Le vers 1200 *d* offre les groupements *S* contre *G T* et *S T* contre *G* ; le vers 1356 *c*, les groupements *S* contre *G T* et *S G* contre *T*.

Un simple coup d'œil jeté sur les variantes prouve que les groupements *S G* ou *S T* contre *T* ou *G* offrent toujours ou la bonne leçon évidente ou une leçon possible.

Sur les 36 cas qui restent, 17 ne permettent pas de décider où est la bonne leçon ; les trois textes sont à peu près équivalents. Ce sont : 1190 *d*, 1206 *c*, 1208 *a*, 1209 *a*, 1217 *a*, 1240 *b*, 1243 *d*, 1253 *b*, 1262 *c*, 1299 *c*, 1304 *d*, 1313 *b*, 1316 *a*, 1316 *c*, 1333 *d*, 1352 *d*,

1354 *c*. Trois vers sont très obscurs et doivent être écartés de notre statistique : 1257 *a*, 1387 *a*, 1387 *b*, par suite de la présence de *sometes*, mot inconnu qui ne doit pas être une erreur pour *sonetes* (cf. *G*, *çometes*), *ajevio*, autre mot inconnu ou corrompu, et *culpado*.

Restent 16 cas à examiner. Au vers 1141 *a*, les leçons de *G* et *T* semblent être un arrangement indépendant de la leçon originale conservée par *S*.

Au vers 1142 *a*, *veo* de *G* doit être la bonne leçon, compte tenu du texte latin de St Ambroise que paraphrase ici Juan Ruiz et qui porte *invenio* (cf. infra le développement consacré à la confession de don Carnal). *Veo* est aussi la leçon recommandée par le principe de la *lectio difficilior*. Le mot a gêné *S*, qui corrige en *se yo*, et *T*, qui le remplace maladroitement par *desque*.

Au vers 1199 *c*, *fracas* de *T* détruit la rime ; *caydas* de *S* est plus clair que *mesiellas* de *G* : ce n'est peut-être pas la bonne leçon toutefois.

Au vers 1214 *c*, *balando* de *S* est évidemment le bon texte. Le texte de *G*, *baylando*, est une erreur absurde : elle devait être dans son archétype et *T* développe la faute en adoptant *saltando*.

Au vers 1218 *c*, *el muy gelo pynta* (*S*), il doit manquer un mot. *G* ajoute bien, *T* mal. J'avoue ne pas comprendre convenablement le texte.

Au vers 1226 *d*, *mejores* de *S* est une platitude ; *mayores* de *T* une correction sûrement ; *menores* de *G* est le texte le plus satisfaisant.

Au vers 1248 *c*, *rrefytorios pyntados* de *G* est bon ; l'adjectif a gêné *S*, qui adopte la platitude *muy grandes* ; *T* change de son côté en *lavados*.

Au vers 1250 *a*, le bon texte est dans *S*, *esquilman*. *G*, lisant difficilement son modèle, reproduit *es que l am*, suite de lettres n'offrant aucun sens. *T* transcrit *esquivan*.

Au vers 1284 *b*, il manque un mot à *S*. La leçon de *G* est probablement la bonne. *T* refait le vers à sa fantaisie.

Au vers 1284 *d*, *travesura* de *S* détruit la rime ; *G* a la bonne leçon : *truhaneria*. *Trujamania* de *T* est sans doute le résultat d'une mauvaise lecture, cf. *trujaman*, BAENA, 154.

Au vers 1287 *c*, *S* a le bon texte ; *alabança* de *G* est absurde ; *lança* de *T* est une leçon désespérée. L'archétype de *G T* devait être défectueux.

Au vers 1301 *c*, *enojososo* de *S* est probablement une dittographie accidentelle. *G* a la bonne leçon ; le texte de *T* est un arrangement.

Au vers 1314 *d*, *ospedado* (*S*) est la bonne leçon. *Pagado* est une erreur de *G* ; *T* développe l'erreur en *amado*.

Au vers 1337 *a*, la bonne leçon pourrait bien être dans *T*. *S* et *G* offrent des textes aberrants.

Au vers 1350 *c*, *S* paraît avoir la bonne leçon (*abivo*); *rrebolvio* de *G* est moins bon; *rrebevio* de *T* semble refait.

Au vers 1360 *b*, *S* est le meilleur; *deziendo* de *G* a dû être amené par le premier gérondif. Le texte *T* est absurde.

En résumé, nous avons envisagé 16 cas. Le 1284 *b* est sans intérêt; le lapsus de *S* est anodin: nous avons un groupement *S G* contre *T*. Il est difficile de se prononcer dans 5 cas: 1141 *a*, 1199 *c*, 1218 *c*, 1301 *c*, 1350 *c*. Ailleurs par 4 fois (1142 *a*, 1226 *d*, 1248 *c*, 1248 *d*) la bonne leçon est dans *G*; par 5 fois elle est dans *S* (1214 *c*, 1250 *a*, 1287 *c*, 1314 *d*, 1360 *b*.) Au vers 1337 *a*, il est possible que *T* ait gardé la bonne leçon: il est généralement hors de cause.

Marquons un temps d'arrêt et résumons nous. Le passage que nous examinons offre 65 cas où *G* s'oppose à *S T*: dans les 65 cas on peut considérer son texte comme fautif. Le passage offre en outre 90 cas où *T* s'oppose à *S G*: dans 86 cas son texte est fautif; des quatre autres cas, deux (1216 *c*, et 1226 *c*) sont peu probants seuls 1237 *d* et surtout 1277 *c* pourraient être considérés comme des fautes communes à *S* et *G*. Je pense que l'on peut toutefois considérer ses deux rencontres comme l'effet du hasard, et n'en pas tenir compte pour le classement des manuscrits.

Quand la leçon est à première vue différente dans les trois manuscrits, ou bien il est facile de voir qu'en réalité on a tout de même à faire à un groupement à deux branches, et, dans ce cas, *G* ou *T* isolé a toujours une mauvaise leçon; ou bien la bonne leçon est conservée dans un manuscrit (*S* ou *G*, une fois peut-être *T*), mais les deux autres ne font jamais corps contre le premier.

Les conclusions à tirer de ces faits sont évidentes: il s'affirme une fois de plus que nous avons deux recensions du texte, *S* d'une part, *G* et *T* de l'autre. C'est ce qu'au reste l'aspect extérieur des manuscrits établissait. Ces deux recensions sont absolument indépendantes l'une de l'autre. D'autre part, quoique fortement apparentés, *G* et *T* sont indépendants, et *T* est un représentant infiniment plus médiocre que *G*.

Reste une dernière question d'importance. Les caractères externes et internes des textes, *S* d'une part, *G* et *T* de l'autre, prouvent qu'ils représentent deux traditions différentes. Mais cette dualité remonte dans une certaine mesure jusqu'à l'auteur lui-même, puisque la subscription des manuscrits nous apprend qu'il y a eu en quelque sorte deux éditions du poème, séparées par un intervalle de treize années (1330-1343). Dans ce cas, les variations de lecture pourraient bien être du fait de l'auteur, et l'usage de la ver-

sion *G T* pour corriger *S*, ou réciproquement, illégitime. L'examen des groupements *S* contre *G T* nous éclairera peut-être sur ce point.

On relève 204 cas de divergences entre *S* et *G T*.

Sur ces 204 cas, 79 sont sans intérêt : il s'agit de substitutions de pronoms, d'une préposition mise à la place d'une autre à peu près synonyme, d'une légère modification dans l'ordre des mots. On nous excusera de ne pas donner le relevé complet des références. A titre d'exemple, on pourra se rapporter aux variantes des vers 1128 *b*, 1129 *d*, 1134 *a*, 1140 *b*, 1151 *a*, 1183 *d*, 1199 *b*, 1213 *a*, 1248 *d*, 1302 *c*, 1305 *a*, 1386 *a*, 1398 *c*. Ce n'est pas à dire que les deux textes soient toujours équivalents : mais il est difficile d'en rien conclure en ce qui concerne la valeur relative des deux recensions.

Il convient d'écarter les vers 1201 *b*, 1311 *d*, qui offrent de sérieuses difficultés de détail.

Nous trouvons ensuite 71 cas, où l'une des deux leçons est fautive, et le bon texte est conservé 44 fois par *G T*, 27 fois par *S*. Voici le relevé de ce passages.

Fautes de *S* : 1136 *c*, 1145 *d*, 1148 *c*, 1178 *b*, 1178 *c*, 1179 *c*, 1185 *c*, 1189 *a*, 1199 *a*, 1211 *a*, 1218 *d*, 1223 *a*, 1227 *b*, 1231 *c*, 1235 *c*, 1239 *b*, 1245 *a*, 1248 *a*, 1249 *a*, 1249 *b*, 1249 *c*, 1250 *b*, 1250 *d*, 1280 *a*, 1289 *b*, 1292 *c*, 1292 *c*, 1294 *b*, 1297 *c*, 1298 *b*, 1304 *d*, 1312 *b*, 1316 *a*, 1339 *b*, 1341 *d*, 1344 *d*, 1350 *b*, 1351 *c*, 1352 *a*, 1353 *d*, (cf. Walter l'Anglais, X, 8), 1357 *a*, 1379 *b*, 1383 *c*, 1384 *a* (cf. Walter l'Anglais, XII, 26).

Fautes de *G T* : 1141 *d*, 1147 *d*, 1178 *c*, 1196 *c*, 1208 *c*, 1230 *c*, 1235 *b*, 1241 *b*, 1245 *d*, 1256 *b*, 1280 *a*, 1282 *c*, 1294 *a*, 1295 *c*, 1301 *d*, 1304 *a*, 1307 *a*, 1310 *b*, 1338 *c*, 1349 *b*, 1359 *a*, 1363 *d*, 1370 *c*, 1384 *d*, (cf. Walter l'Anglais, XII, 31), 1390 *a*, 1390 *b*, 1396 *a*.

Dans les 52 passages restants, les leçons de *S* ou *G T* sont toutes deux admissibles. Or — et c'est là le point important — sauf aux variantes offertes par 1247 *bcd* (et encore est-ce peu sûr), les variations ne sont pas telles qu'on doive les attribuer à l'auteur. On ne saurait raisonnablement soutenir que la recension *S* a été remaniée et diffère profondément de la recension *G T*. Les fluctuations relevées sont du même ordre que celles que l'on relève ordinairement, chaque fois qu'une œuvre médiévale nous a été transmise par un ou deux manuscrits indépendants. Voici quelques exemples (le texte cité en premier est celui de *S*) : 1131 *c* : *buena, chyca*; 1179 *b* : *limpio e dino, santo e dino*; 1210 *c* : *por toda la tierra, por todo el mundo*; 1233 *a* : *dulçema, gayta*; 1251 *b* : *frayle, monje*; 1285 *c* : *non dexan, non quedan*; 1288 *c* : *matava, yantava*; 1296 *a* : *rrepara, aprieta*; 1312 *d* : *materia, lazeria*; 1374 *b* : *se allega, se apegas*; 1408 *a* : *bavioca, nesçio*, etc. Il serait vain de vouloir partager les deux tra-

ditions dans la plupart de ces passages, plus vain encore de supposer qu'ils ont été récrits par leur auteur.

Nous pouvons donc conclure qu'il est légitime d'utiliser le groupe *G T* pour corriger le texte de *S*, et vice versa.

D'autre part, en ce qui concerne la valeur relative de ces trois témoins, il est évident, en premier lieu, que la concordance *G T* n'a pas plus de valeur que le témoignage seul de *S*, mais que, par contre, la concordance *S G* ou *S T* est une forte présomption en faveur de l'authenticité des leçons.

En second lieu, la famille *G T* semble être, dans l'ensemble, un témoin d'une qualité légèrement supérieure à *S*. Nous venons de voir, en effet, que sur 71 cas de fautes à peu près évidentes, le bon texte a été conservé 44 fois par *G T*, 27 fois seulement par *S*. En admettant que certains de nos choix soient contestables, il semble peu probable que ce rapport puisse être renversé.

Mais il y a lieu d'avoir présent à l'esprit que cette supériorité de la famille *G T* ne se manifeste que lorsqu'on peut réunir le témoignage des deux manuscrits. Ils sont, en effet, chacun de leur côté et pris séparément, des mauvaises copies d'une bonne tradition. Pour se faire une idée de leur vraie valeur, il faut ajouter aux 27 cas où *S* a gardé la bonne leçon contre *G T*, soit les 44 cas où *T* est sûrement fautif contre *S G*, en tout par conséquent 71, soit les 34 cas où *G* est sûrement fautif en face de *S T*, en tout par conséquent 61. Et je ne parle pas des 33 cas où *T* étant différent de *S G*, j'ai considéré sa leçon comme admissible, alors qu'elle est vraisemblablement erronée, ni des 26 cas où *G* étant différent de *S T*, j'ai considéré sa leçon comme possible, alors qu'elle est vraisemblablement fautive. En d'autres termes, un éditeur qui abandonnerait la leçon de *S* pour suivre celle de *G*, de la strophe 1128 à la strophe 1414, améliorerait sa lecture dans 44 passages, mais introduirait une mauvaise leçon dans 61 cas sûrement, et peut-être même dans 87. Agissant de la même façon à l'égard de *T*, il améliorerait sa lecture dans les mêmes 44 passages, mais il la gâterait dans 71, et même probablement dans 104 cas. Or ceci est très important, car le nombre de strophes où le témoignage des trois manuscrits peut être réuni est relativement restreint, 351 sur 1634. Partout ailleurs, il faudra être de la plus grande prudence pour abandonner *S*, surtout en faveur de *T*. Le moindre défaut de l'édition Cejador n'est pas d'avoir suivi *G* de préférence à *S*, et *T* de préférence à *S* et à *G*.

Nous concluons donc que toute édition du *Libro de Buen Amor* doit être basée sur le manuscrit *S*. Les leçons de *G* et de *T*, surtout lorsqu'elles s'accordent, pourront toutefois être utilisées à l'amélioration du manuscrit de base.

CHAPITRE II

LA VERSIFICATION : I. LA CUADERNA VIA

Le *Libro de Buen Amor* est rédigé dans son ensemble en quatrains monorimes de vers alexandrins ou *cuaderna vía*. C'est le rythme employé par les poètes du *mester de clerecía*, le rythme de Berceo, du *Libro de Apolonio*, du *Poema de Alexandre*, du *Fernan Gonzalez*, et, plus tard encore, du *Rimado de Palacio*.

Il n'est pas question de rechercher ici l'origine de cette forme métrique, si caractéristique pendant un siècle et demi d'une brillante école poétique espagnole, où, à défaut d'autre unité et malgré la diversité des sujets, apparaît une remarquable communauté de procédés littéraires et d'idéal esthétique. Mais, que la *cuaderna vía* soit une imitation de la strophe latine des vagants, comme le voulait Menéndez y Pelayo, ou, plus vraisemblablement, une importation française¹, il convient de noter que celle-ci semble une première tentative des poètes érudits pour implanter en Espagne une versification régulière, en opposition avec les formes indigènes plus libres, anisosyllabiques, comme on dit, un premier essai pour doter la poésie narrative d'un instrument comparable en dignité à celui qu'utilisaient déjà les écoles lyriques érudites, provençale, portugaise ou gallego-portugaise. Certes les poètes qui s'y sont exercés y ont réussi avec des fortunes diverses, et, sans parler du *Poema de Fernan Gonzalez*, il ne faut pas prendre trop au pied de la lettre l'affirmation de Juan Lorenzo lui-même, qu'il rime *a sillavas cuntadas*. Il lui arrive, comme aux autres, de broncher plus d'une fois ; plus d'une fois ses hémistiches comptent six ou huit, ou même neuf syllabes, au lieu des sept qu'exigerait la règle. Pourtant, ils ont tous, en général, le sentiment, plus ou moins justifié, qu'ils se distinguent pour la technique des vulgaires jongleurs :

Mester trago hermoso, non es de joglaria.

1. Cf. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 353.

Seul, Juan Ruiz, ici comme ailleurs, s'embarrasse moins de fausse dignité, et, avec une conscience plus vraie et plus profonde de sa véritable valeur, il avoue :

Por vos dar solaz a todos, fablevos en jugleria.

En effet, son vers n'accepte pas encore de se plier à la rude discipline de la régularité. Il ne sent point l'utilité d'une pareille entrave. La variation du rythme, la *fluctuation*, comme disent les métriciens espagnols, s'étale tout au long du *Libro de Buen Amor* ; même, elle ne semble pas être pour l'Archiprêtre uniquement un vulgaire laisser aller, une négligence bonne tout au plus pour des poètes de seconde zone et leur facilitant la besogne par les à peu près qu'elle autorise. Bien qu'il ne soit pas toujours facile de saisir les intentions de l'auteur, nous verrons plus bas qu'elle représente pour Juan Ruiz, à n'en pas douter, un procédé, dont il s'efforce de varier et de doser l'emploi.

Par ailleurs, il a montré qu'il savait tout comme un autre — mieux qu'un autre — se plier aux règles les plus subtiles de la nouvelle école et justifié ainsi l'affirmation de sa préface, qu'il a composé son livre, entre autres choses, « a dar algunos leçon e muestra de metrificar e rrimar e de trobar ; ca trobas e notas e rrimas e ditados e versos (que) fiz complidamente segund que esta çiençia requiere ».

Nous étudierons d'abord la *cuaderna vía*.

I. — LES RIMES.

Des 1728 strophes que compte le *Libro de Buen Amor*, 177 sont consacrées à des formes lyriques. Il en reste 1551 pour la *cuaderna vía*, dont deux sont accidentellement incomplètes, le n° 660 de deux vers, le n° 765 d'un vers. On ne rencontre pas chez Juan Ruiz de strophes de trois vers ni de cinq.

Sur ces 1551 *cuartetas*, on ne rencontre pas de rime *esdrújula*. Les rimes *llanas* sont en majorité. Mises à part les strophes 680, 885, 1639, qui sont d'accentuation douteuse, probablement *llanas*, on ne compte que 363 *cuartetas agudas*, soit une proportion d'environ 23 1/2 %.

Les rimes du *Libro de Buen Amor* présentent, d'autre part, quelques particularités, dont voici les principales.

I. — On trouve souvent rimant ensemble, dans une même strophe, soit le même mot, soit un mot simple avec son composé. Pourtant, pour que la rime soit bonne, il faut, si les deux mots sont rigoureusement homonymes, qu'il y ait entre eux une différence d'emploi gram-

matical ou une nuance de sens. La fréquence de ces rencontres prouve que le poète voyait dans ce procédé, non une facilité à utiliser, mais une figure de style à rechercher. Le cas se produit en effet 121 fois au cours du poème, et quelquefois les quatre vers de la strophe offrent la même terminaison. C'est ainsi que la strophe 215 rime en *-dicha*, 95 en *-meten*; 80 en *-puesta*. Ailleurs la rime n'est répétée que trois fois : verbes : *-diga* (1578), *-poner* (356), *-pone* (379), *-puesto* (404), *-puesta* (613), *-tiende* (551), *-tiene* (385), *-viene* (428) ; substantifs : *cabo* (1453), *-cuerda* (446).

Le plus souvent la rime est simplement redoublée. Voici un relevé complet des strophes où le fait se produit.

1^o Simple et composé : deux verbes. Un premier groupe très important est formé par les composés en *a-* : *corre*, *acorre* (512, 926, 1007, 1475) — *duxo*, *aduxo* (1490) — *fyncava*, *afyncava* (659) — *puestos*, *apuestos* (549) — *tenga*, *atenga* (849) — *vino*, *avino* (1354, 1543) — cas analogues : *escusa*, *acusa* (364, 519) — *meter*, *acometer* (1217).

par les composés en *des-* : *cansa*, *descansa* (524), *cobierta*, *descobierta* (656), *dezir*, *desdezir* (850, 1182), *echar*, *desechar* (1433), *falleçen*, *desfalleçen* (607), *fecho*, *desfecho* (147) — *muele*, *desmuele* (712) — *paga*, *despaga* (467) — cas analogues : *encobierito*, *descobierito* (595).

par les composés en *de-* : *mande*, *demande* (817) — *parti*, *departi* (567, 691, 1529) — *tien*, *detien* (851).

Ailleurs le rapport est quelconque. On trouve : *astraga*, *estraga* (204) — *passa*, *trespassa* (523) — *pesa*, *sopesa* (1078, 1470) — *puso*, *propuso* (363) — *quisto*, *conquisto* (282, 866) — *quieres*, *rrequieres* (399) — *sienta*, *consienta* (1611) — *entender*, *contender* (50) — *entender*, *atender* (856) — *tien*, *mantien* (110, 225, 885, 939) — *entizar*, *atizar* (75) — *viene*, *conviene* (225, 759) — *conviene*, *aviene* (885).

2^o Simple et composé : deux noms. *Amigos*, *desamigos* (165) — *buenandanza*, *malandanza* (1587) — *cabo* (3 fois, cf. supra) — *buen-cabo*, *malcabo* (1624) — *canes*, *matacanes* (1220) — *cuerda* (3 fois, cf. supra) — *ducho*, *aguaducho* (246) — *galga*, *rrabygalga* (1219) — *onbre*, *rricoombre* (159) — *ojo*, *antojo* (161) — *paso*, *traspaso* (1442) — *poco*, *roçapoco* (729) — *cañavera*, *peñavera* (17) — *avezes*, *devezes* (102, 861) — *vezes*, *arrevezes* (1334).

3^o Simple et composé : deux pronoms : *esto*, *aquesto* (151) — *nin-guno*, *alguno* (1127, 1308).

4^o Simple et composé : substantif et adjectif ou verbe. *Ajenas*, *enajenas* (210) — *ciertas*, *aciertas* (68) — *cuerda*, *concuerta* (446) — *manga*, *remanga* (384) — *mansa*, *amansa* (524) — *partes*, *apartes* (1165) — *tierra*, *atierra* (671) — *troco*, *troco* (1607).

5^o Rimes homonymes : *amo* (subst. et verbe, 101) — *mana* (magna

et manua, 103) — *vive* (*vivir*) et *abive* (*abivar*, 155) — *vino* (subst. et verbe, 181) — *cuerda* (fém. de *cuerdo*) et *avancuerda* (chordam, 446) — *malva* (*malva* et *male vadit*, 104).

6^o Mots identiques avec variation dans l'emploi grammatical. Deux substantifs, dont l'un entre dans une locution adverbiale : *cuesta*, *auestas* (958) — *mano*, *por de mano* (1411) — Adjectif et adjectif substantivé : *fonda* (650) — *fuerte* (584) — Deux verbes dont un pronominal : *guardan* (940) — *prueba* (731) — dont un transitif, l'autre neutre : *crian* (283) — *muda* (695).

Ces habitudes établies, il reste 23 cas où une semblable explication n'est pas possible. De ces 23 cas, 1^o cinq sont susceptibles d'une correction facile : *castiga* (89), il faut lire *santigua* avec *G* — *sentencia* (343), on peut lire *licencia* avec *G* — *cierta* (352), lire *acierta* avec *G* — *vida* (1344), *medida* de *G* est sans doute meilleur — *sea* (1627), *T* donne *se lea*. 2^o Ailleurs, dans 6 cas, le texte est évidemment corrompu ou douteux, sans qu'on puisse voir comment le redresser : *dañados* (234) — *perder* (290) — *malas baratas* (318) — *alaba* (560) — *nueva* (983) — *males* (1604). Nous avons donc un résidu de douze cas où la rime est mauvaise, du fait de l'auteur lui-même sans doute : *vino* (181) — *mayor* (190) — *del* (281) — *demandes* (444) — *dia* (538, confirmé par *G* ; on peut voir dans *cada dia* une locution adverbiale) — *duros* (618, *G* a *haduros*, qui ne veut rien dire ; d'ailleurs, cf. *Pamphilus*, 84, qui réclame *pesos*) — *muerto* (651) — *ençiende* (856, confirmé par *G*) — *tenemos* (1447, confirmé par *G* et *T*) — *estoria* (1571, confirmé par *T*) — *mandado* (1691) — *angosto* (1704).

II. — Par ailleurs, l'auteur n'est pas toujours très scrupuleux sur la rime. Sans aller jusqu'à dire qu'il fait usage de l'assonance, il se permet certaines licences assez fréquentes.

1^o Irrégularités dues à la présence d'un *r* avant la consonne : *sirve*, *-ive* (155, 1345) — *torpe*, *-ope* (187, *golpe*) — *trastorne*, *-one* (379) — *enartan*, *apartan*, *-atan* (403) — *çarça*, *garça*, *-aça* (569) — *conorte*, *-ote* (815) — *reguarda*, *-ada* (863) — *fuerte*, *muerte*, *-ete* (1217) — *carmen*, *-amen* (1239) — *verças*, *-eças* (1275) — *versos*, *-esos* (1325) — *orça*, *-oça* (1392) — *amargos*, *encargos*, *-agos* (1436), — *arco*, *marco*, *-aco* (1516) — *março*, *-aço* (1618).

Cas contraire : *pujada*, *-arda* (749).

2^o Irrégularités dues à la présence d'un *r* après la consonne : *maestro*, *cabestro*, *-esto* (151) — *lepra*, *-epa* (219) — *maestros*, *-estos* (1151) — *letras*, *-etas* (1598) — *rrostro*, *-osto* (1704).

3^o Irrégularités dues à la présence d'un *l* avant la consonne : *golpe*, *-ope* (187, *torpe*) — *alma*, *-ama* (197, 830, 936, 1355) — *salmos*,

-amos (1181) — *silva*, -iva (1361) — *polso*, -oso (1419) — *falso*, *cada-halso*, -aso (1442) — *espaldas*, -adas (1468) — *alto*, *salto*, -ato (1475).

Ces analogues : *diablo*, -abo (1453) — *clavo*, -ablo (875).

4^o Irrégularités dues à la présence d'un *n* avant la consonne : *cintas*, -itas (171) — *vence*, -esce (452, 607, 611) — *grandes*, -ades (466) — *antes*, -ates (562) — *pinta*, -ita (575) — *afynco*, -ico (714, 869) — *parança*, -aça (752) — *tintos*, *itos* (1085) — *miembre*, -ebre (1090) — *valencia*, *femencia*, -ecia (1338) — *çiento*, -ieto (1500) — *sonbra*, *obra* (1533).

Cas contraire : *Grecia*, -encia (46) — *cato*, -anto (1558) — *mudo*, -undo (1552) — *blanchetes*, -entes (1403).

5^o Cas particuliers combinant les irrégularités ci-dessus mentionnées : *otra*, *trota*, -orta (930) — *amas*, *almas*, *armas* (126) — *torpe*, *golpe*, -ope (187) — *madre*, *grande*, -alde (323) — *peligro*, -iglo (1008) — *plaçà*, *garça*, *alça*, *andança* (653).

Ailleurs, par une négligence ou une indifférence plus grave, une simple assonance tient lieu de rime : *enforce*, -ope (187) — *candela*, -ella (264, la forme *candella* existe, cf. Aguado, s^{vo} ; mais cf. 1502 d'une part et 1601 de l'autre) — *recabda*, -ata (275) — *recabda* -ada (398, 560, 1624) — *recabdo*, *debdo*, -ado ou -edo (213, 229) — *ramo*, -abo (398) — *digo*, -ijo (390) — *coneja*, -exa (957) — *aya*, -aga (847) — *parlillas*, -inas (665, cf. 821) — *campolla*, -oña (1517) — *salen*, -allen (1601) — *receledes*, -eles (723) — *enconen*, -omen (906) — *cuervo*, -uego (1531) — *yd vos*, -ivos (1582) — *yuso*, -uno (1603) — *renta*, -enda (1699).

Un cas particulier nous est offert par les rimes suivantes : *orilla*, -ia (821, *G* corrige en *dia*, qui est une platitude inutile, cf. 665, 264) — *via*, -iga (648) — *ferio*, -ido (588, remarquable par le déplacement de l'accent) — *Segovia*, *novia*, -oya (972).

L'imperfection de la rime porte quelquefois sur la voyelle : *veynte*, -ente (330, 1438) — *afeytes*, -etes (1257) — *abeyte*, -ete (406) — *coytas*, -otas (439) — *viuda*, -ida (743) — *rrepiso*, -eso (935, *rrepeso* est possible, cf. infra). — Rimes des diphtongues *ue* et *ie* : *abierta*, -uerta (1519) — *encierto*, -uerto (301) — *podiere*, -uere (1200) — *fuesa*, -iesa (1524) — *puertas*, -muertas, -iertas (846).

Enfin il se présente encore quelques cas qu'il est difficile de classer : *noria*, dans une strophe en -ora (111) — *papel*, dans une strophe en -er (1269) — *lengua*, *mengua*, rimant avec *fuelga*, *tuelga* (418) — *tabla*, *fabla*, rimant avec *gaola* et *paula* (1278).

Partout ailleurs, ou la correction est facile, ou le texte est douteux. Par exemple, 257 il faut lire *seas* et non *estas*, qui est sans doute une mauvaise lecture de Ducamin ou du scribe — 239 et 897, *enbarga* et *onrra*, au lieu de l'imparfait — 265, *vergueña* — 286, *igleja* — 461

et 1387, *vio* et non *vido* — 523, *lasa*, cf. 550 *b*, 855 *c* et *G* — 545, *non te incala* avec *G*, et non *bien te guarda* — 668, *call*, forme apocopée — 723, *alfileles*, avec *G*, forme non dissimilée — 724, *aguija*, cf. 390 *c* — 828, *riñosa*, et non *riñoña*, de même qu'à 644 *a* — 859, *desyerra* avec *G* (douteux) — 1349, *frida*, et non *fria*, cf. 1425 — 1532, *cuda*, et non *coyda*, de même qu'à 516, cf. 695. Quelquefois un verbe au singulier rime avec un verbe au pluriel (225, 342, 637, 906) : la correction est toujours facile ; il n'est pas sûr qu'elle soit nécessaire. Il n'y a pas lieu de mentionner les cas où un participe en *-ido* a été substitué à une forme en *-udo*, ou le contraire.

Les vers 441 *a*, 442 *a* sont sûrement corrompus ; peut-être aussi le vers 662 *d* (*abaxa*). Si les leçons *quedo* (193 *d*) et *penado* (832 *d*) sont bonnes, la rime est radicalement faussée, de même avec *enamora* (446 *b*) et *ensañen* (1239 *b*) où *G* porte *desamen*. Au vers 517 *a*, il faut sans doute lire *tranca* de *G*, contre *trança* de *S*, et au vers 372 *d* *enlaçes* de *G*, et non *engañes* de *S*. Au vers 857 *d*, la lecture de *G*, *atama*, est probable, cf. Cejador, *éd. cit.*, *Id.*, *Vocabulario medieval castellano*, s v^o, et Meyer-Lübke, *REW* 757. Enfin, au vers 304 *a*, *tanta* doit pouvoir se corriger, et au vers 1085 *c*, la bonne leçon me semble être *quesuelos fritos*, si l'on pense au *queso assadero* de 969 *b*.

Il ne reste plus à faire que quelques remarques sur l'accentuation : *rretraheres* (170) pourrait bien être *esdrújulo* ; cf. Aguado, s v^o — *lidian* rime avec *crian* et *porfian* (283) — *do tu y vas* avec *adivas*, *esquivas*, *byvas* (302) — *mal va* avec *malva* (104) — *jodios agudo* est fréquent (1193) — *que* accentué en fin de vers (1319) — *fferio agudo* dans une strophe en *-ido* (588) — *morra agudo* avec *atora* et *ora* (rime intérieure de la strophe 1053). Sur un procédé analogue de la poésie provençale, on pourra consulter A. Tobler, *Vom französischen Versbau*, p. 10, note.

II. — TABLEAU DES RIMES.

Voici maintenant un tableau complet des rimes offertes par le *Libro de Buen Amor*.

Dans ce tableau, les irrégularités ci-dessus mentionnées n'ont plus été relevées. Le poète fait couramment rimer la voyelle simple avec la voyelle précédée de *-y-*, par exemple *-a-* et *-ya-*. Nous avons distingué les strophes où le cas se produit. Nous énumérons d'abord les rimes *agudas*, puis les rimes *llanas*. Ce tableau ne présente pas évidemment les mots eux-mêmes qui apparaissent à la rime : il en aurait été allongé outre mesure. Nous avons pensé, dans le cas où la rime est fréquente, à établir une sous-classification d'après la consonne d'appui ; mais la rareté de la rime riche que l'auteur ne recherche évidemment pas, et le fait que chaque rime est reproduite quatre

fois nous auraient entraîné à des complications inextricables. Tel qu'il est cependant, ce tableau pourra sans doute rendre quelques services et faciliter nombre de recherches à travers le texte de notre auteur.

RIMES AGUDAS. . .

- A : 683, 689, 1510.
 AD (T) : 60, 177, 704, 838, 1322, 1522, 1588, 1590, 1613, 1707.
 AL : 154, 228, 357, 553, 756, 914, 973, 986, 1102, 1160, 1163, 1237.
 — ual : 306, 1591.
 AN : 93, 1252, 1324, 1544, 1561.
 — uan : 556.
 AR : 12, 48, 55, 72, 83, 98, 134, 139, 146, 174, 182, 200, 232, 254, 278, 289, 292, 331, 361, 375, 387, 401, 442, 450, 459, 465, 483, 490, 515, 524, 533, 574, 590, 598, 624, 629, 647, 679, 693, 719, 740, 770, 772, 806, 823, 848, 867, 887, 894, 941, 944, 982, 995, 1010, 1018, 1075, 1133, 1137, 1140, 1158, 1266, 1280, 1285, 1326, 1342, 1353, 1376, 1391, 1416, 1426, 1430, 1433, 1440, 1467, 1508, 1547, 1585, 1592, 1596, 1602.
 — iar : 113, 360, 1116, 1204, 1460, 1581.
 — uar : 86, 1539.
 AS : 230, 579, 1169, 1459, 1530.
 AZ : 14, 778, 889, 898, 1381.
 — at : 482.
 AT : 69, 105, 493, 566, 596, 643, 672, 707, 727, 932, 1045, 1156.
 E : 577, 578, 1319, 1395, 1626.
 EL : 8, 281, 829, 1124.
 — iel : 1619.
 ER : 50, 91, 130, 136, 142, 184, 233, 290, 316, 344, 427, 430, 469, 484, 528, 544, 559, 589, 601, 628, 642, 674, 692, 698, 716, 785, 788, 883, 917, 951, 1145, 1301, 1390, 1441, 1446, 1448, 1523, 1565, 1622.
 — ier : 468.
 — el : 1269.
 ES (z) : 108.
 — ues : 296.
 EY : 309, 928.
 EZ : 157, 1362.
 — uez : 368, 1521.
 IE : 1244.
 IEL (EL) : 1379.
 IEN : 47, 110, 737, 759, 851, 1309, 1543.
 I : 107, 153, 567, 706, 775, 824, 1088, 1339, 1346, 1368, 1509, 1512, 1692.
 ID (T) : 52, 258, 1079, 1450, 1496, 1605.
 IL : 65, 463, 486, 600, 1096, 1690.
 IN : 1184.
 IR : 45, 100, 145, 201, 223, 280, 345, 358, 447, 505, 576, 592, 655, 789, 803, 850, 943, 1128, 1134, 1420, 1424, 1449.
 IZ : 19, 881.
 O : 196, 918.
 — io : 137, 144, 148, 308.
 ON : 44, 209, 307, 315, 328, 380, 411, 425, 460, 736, 891, 892, 933, 942, 949, 1106, 1115, 1119, 1233, 1336, 1486.
 — ion : 1, 88, 124, 143, 191, 334, 350, 362, 370, 644, 658, 804, 840, 1298, 1462, 1606, 1693.
 — ion (pur) : 9, 149, 369, 371, 492, 1131, 1136, 1171, 1202, 1262, 1572, 1616.
 OR : 18, 76, 82, 92, 163, 220, 305, 416, 424, 443, 479, 491, 510, 557, 585, 593, 615, 617, 697, 715, 790, 801, 852, 899, 925, 994, 1094, 1135, 1154, 1225, 1267, 1378, 1399, 1452, 1501, 1503, 1538, 1551, 1575, 1610, 1612, 1621.
 — ior : 190, 1069, 1614, 1615, 1617.
 OS : 661, 1193.
 — oz : 1705.
 OZ : 1290.
 UD (T) : 582, 911, 1511.

RIMES LLANAS.

ABA (BDA) : 560.	1327, 1337, 1372, 1377, 1407,
ABLA (AULA, AOLA) : 1278.	1429, 1455, 1464, 1625, 1630,
ABLO : 875.	1691.
ABO (BDO) : 1624.	— abo : 195.
— (BDO), MO : 398.	— abdo : 663, 1398.
— (BLO) : 1453.	— abdo, iado : 229.
ACA : 616, 919.	— iado : 206, 732, 1216, 1299, 1365.
ACAS : 1201.	ADOS : 132, 217, 271, 346, 367, 445,
ACO (RCO) : 1516.	495, 769, 900, 1129, 1144, 1206,
ACA : 94, 924.	1248, 1316, 1413, 1506.
— (RCA) : 569.	— iados : 234, 1147, 1515.
— (NCA) : 752.	— abdos : 742.
— (RCA, NCA, LCA) : 653.	AGA : 204, 467.
ACAS : 504.	— aya : 847.
ACE (BCE, ZE) : 778.	AGAS : 400.
ACIAS : 376.	AGO : 3.
ACIO : 1492.	AGO : 3.
ACO : 1488.	AGOS : 1436.
— (RCO) : 1618.	AGRA : 1306.
ACOS : 1406.	AJA : 284, 1207.
ADA : 63, 96, 97, 106, 167, 186,	AJAS : 547, 705.
208, 317, 354, 394, 478, 597, 614,	AJE : 583.
631, 636, 646, 669, 685, 710, 725,	— iaje : 912.
760, 786, 791, 831, 855, 877,	ALA : 545.
1009, 1260, 1265, 1302, 1321,	ALAS : 753, 1099.
1330, 1352, 1356, 1412, 1414,	ALDE : 1461.
1435, 1560, 1570, 1589.	— adre, ande : 323.
— iada : 1132.	ALES : 128, 540, 747, 1234, 1296,
— uada : 905.	1697.
— uarda : 863.	— iales : 1604.
ADAN : 940.	— uales : 1148, 1584.
ADAS : 243, 501, 979, 1019, 1231,	ALGA : 1219.
1385, 1445.	ALMAS : 126.
— aldas, 1468.	ALO : 1360.
ADES : 260, 494, 721, 784, 843,	ALTO : 1475.
860, 1283.	ALVA : 104.
— andes : 466.	ALLA : 1021, 1076.
— yades : 708, 792.	ALLEN : 1601.
ADO : 15, 49, 54, 131, 133, 236, 332,	ALLES : 1209.
336, 337, 429, 509, 563, 602, 603,	ALLO : 299, 321, 808.
609, 635, 702, 717, 761, 787, 798,	ALLOS : 207.
836, 854, 868, 902, 910, 1020,	AMA : 812, 857.
1044, 1077, 1081, 1095, 1143,	— alma : 197, 830, 936, 1355.
1149, 1161, 1162, 1194, 1197,	AMEN : 1239.
1210, 1261, 1264, 1303, 1314,	

- AMO : 101.
 AMOS : 660, 809.
 — almos : 1181.
 ANA : 57, 383, 409, 431, 473, 750,
 1251, 1318, 1499.
 — iana : 85, 678.
 ANAS : 203, 862, 1491, 1537.
 ANBRE : 414.
 ANCA : 518.
 ANCA : 141, 805, 1287, 1476, 1587.
 ANCE : 904.
 ANDA : 950.
 — ianda : 568, 1375.
 ANDE : 817.
 ANDES : 444.
 ANDO : 640, 741, 833, 1139.
 ANES : 269, 1220.
 ANGA : 384.
 ANO : 51, 175, 227, 686, 945, 996,
 1246, 1388, 1411.
 — iano : 1279, 1347.
 ANOS : 500.
 — ianos : 1279, 1347.
 ANSA : 524.
 ANTA : 276.
 ANTE : 1245, 1335, 1520.
 ANTO : 11.
 — uanto : 1067.
 — ato : 1558.
 ANTOS : 388.
 AÑA : 4, 103, 122, 222, 341, 474, 621,
 638, 1383, 1425, 1526,
 — anta : 304.
 AÑAS : 188, 1122, 1273, 1493.
 AÑE : 623.
 AÑO : 216, 529, 762, 1070, 1698.
 AÑOS : 1333, 1634.
 APA : 1157.
 ARA : 730, 1177, 1323, 1371.
 — iara : 310.
 ARBAS : 1015.
 ARCAS : 1562.
 ARCOS : 1110.
 ARDA : 749.
 — uarda : 1566.
 ARDE : 984.
 ARDO : 455.
 ARES : 170, 649, 915, 1277, 1315.
 ARGA : 239.
 ARGO : 832 (penado ?)
 ARGOS : 1436.
 ARIO : 1632.
 ARON : 135, 221, 739, 1469.
 ARTA : 1195, 1457, 1529.
 ARTAN : 403.
 ARTE : 333, 691, 842.
 ARTES : 1165.
 ASA : 1350.
 ASEN : 1125.
 ASSA : 523.
 ASSO : 550.
 — also : 1442.
 ASTES : 1409.
 ASTRO : 1311.
 ATA : 273, 952.
 — abda : 275.
 ATAS : 318, 441.
 ATEs : 562.
 ATO : 1109, 1382.
 ATOS : 1472.
 AVA : 121, 226, 322, 498, 539, 659,
 748, 897, 1187, 1268, 1288, 1358,
 1370, 1401, 1437, 1504.
 AVAN : 199.
 — iavan : 1256.
 AVE (?) : 1700.
 AYA : 270, 1126.
 AYLE : 1466.
 AYO : 1439.
 AZAS : 415, 1091.
 AZE : 534, 778, 1550.
 AZES : 372.
 AZOS : 744.
 EA : 158, 633, 694, 1101, 1114,
 1369, 1471, 1627.
 EAS : 235, 257.
 ECA : 1017.
 ECAS : 1275.
 ECE : 1367.
 — ençe : 452, 611.
 ECEN : 546, 591.
 — ençen : 607.
 ECES : 279, 1108, 1549.
 ECIA : 1338.
 ECIO : 193.
 ECHA : 256, 637, 1270, 1507.

- ECHO : 147, 351, 458, 543, 720, 733,
 880, 954, 1408, 1546.
 EDA : 79.
 EDES : 682, 782, 802, 837, 876, 878,
 879, 1208, 1386, 1432, 1444,
 1480, 1577.
 EDO : 1305.
 — ebdo : 213.
 EDOS : 471.
 EGA : 1176, 1250.
 EJA : 162, 286, 1214, 1418.
 — ieja : 827, 929.
 EJAS : 338, 604, 901, 1185.
 — uejas : 378.
 — iejas : 438.
 EJO : 251, 396, 688, 754, 839, 923,
 1332, 1479.
 — iejo : 1359.
 EJOS : 666, 1117.
 EGA : 1374.
 ELA : 1502.
 ELES : 723.
 ELLA : 488, 522.
 — ela : 264.
 EMA : 293.
 EMOS : 684, 818, 1447, 1599.
 EÑA : 1120, 1146.
 — uena : 5, 164, 835, 1097, 1141,
 1282.
 ENAS : 210.
 ENCIA : 250, 343, 417, 496, 797, 1155.
 — iencia : 622, 703, 1071, 1595.
 — iencia, ecia : 46.
 ENDA : 1699.
 ENGA : 849, 939.
 ENGUA : 418.
 ENO : 255, 565.
 — ueno : 1286.
 ENTE : 70, 268.
 — iente : 140, 355.
 — iente, uente : 1178.
 — eynte : 330.
 ENTES : 1263.
 EÑA : 241, 432, 1242, 1404.
 EO : 16, 180, 807, 1112.
 EPA : 219.
 ERA : 17, 71, 81, 87, 202, 324, 437,
 511, 527, 645, 907, 920, 975,
 1104, 1213, 1294, 1300, 1328,
 1494, 1569, 1694.
 — iera : 393.
 — uera : 408.
 ERAN : 1211.
 ERAS : 313, 440, 632, 841, 1175,
 1513.
 — ueras : 1340.
 ERIA : 1312.
 ERIO : 795, 1170, 1307.
 ERIOS : 1554.
 ERO : 178, 291, 326, 327, 419, 470,
 477, 480, 513, 552, 554, 561, 570,
 746, 1068, 1083, 1259, 1271, 1297,
 1415, 1495, 1620, 1701.
 — uero : 1092, 1483.
 EROS : 127, 506, 985, 1084, 1212,
 1253, 1254.
 ERRO : 874.
 ESA : 298, 1078, 1274, 1702.
 ESAS : 1166, 1221, 1470.
 ESES : 1224.
 ESO : 571, 1373.
 — iso : 935 (rrepiso ?).
 ESTA : 381, 1249.
 ESTE : 6, 13, 426, 487, 1410, 1556.
 ESTO : 261, 531.
 — uesto : 1458.
 ESTOS : 549, 1151.
 ESTRO : 151.
 ETAS : 386, 1241, 1598.
 ETE : 1232, 1400.
 — eyte : 406.
 ETEN : 95.
 ETES : 1257.
 EVO : 421.
 EXA : 662, 957.
 EZA : 168, 172, 253, 508, 814, 834,
 1291, 1384, 1528.
 EZES : 102, 861, 946, 1334.
 EZNO : 779.
 IEBRE : 1090.
 IEGO : 58.
 IEGOS : 1514.
 IENCIA : 347, 883.
 — encia : 123.
 IENDA : 252, 755, 864, 980, 1173.
 IENDE : 551, 856.

- IENDO** : 532, 766, 811, 826, 1180, 1292, 1397, 1708.
IENE : 225, 385, 428, 885.
IENTA : 436, 711, 1611, 1706.
IENTAS : 212.
IENTE : 237, 274, 1357, 1542.
 — ente : 189, 676, 871.
 — ente, uente : 1159.
 — einte, ente : 1438.
IENTES : 62, 373, 395, 433, 1113, 1609.
 — etes : 1403.
IENTO : 185, 248, 537, 765, 865, 873, 1423, 1593.
 — ento : 1535.
IENTOS : 599.
 — entos : 735.
IERA : 59, 109, 903, 1258.
IERE : 453, 680, 1629.
IERES : 399, 451, 454, 489, 634.
IERON : 138, 198, 224, 728, 1098.
IERRA : 671, 859, 955.
IERTA : 352, 542, 656.
IERTAS : 68.
IERTO : 295, 595.
IERVO : 1089.
IESA : 1524.
IESE : 84, 1456.
IESEN : 192.
IESOS : 1325.
IESTA : 893, 1289.
IETO : 1550.
IA : 53, 99, 112, 125, 129, 176, 194, 214, 245, 294, 303, 312, 319, 325, 340, 348, 422, 456, 464, 518, 530, 538, 657, 670, 673, 681, 687, 726, 758, 764, 813, 853, 896, 913, 948, 974, 1182, 1183, 1247, 1284, 1313, 1351, 1363, 1389, 1396, 1402, 1405, 1434, 1451, 1463, 1586, 1633, 1695.
 — illa : 821.
IAN : 283.
IAS : 259, 335, 1072, 1223, 1272, 1474, 1489.
ICIA : 218.
ICIO : 620, 777, 844, 1255, 1597.
ICIOS : 1540.
ICO : 247, 1013.
 — inco : 714, 869.
ICHA : 215.
IDA : 64, 90, 152, 267, 272, 287, 329, 520, 525, 544, 701, 1073, 1317, 1344, 1421, 1422, 1525, 1574.
 — iuda : 743.
 — ia : 1349.
IDAS : 882, 976, 1121, 1199.
IDES : 485, 713.
IDO : 240, 413, 536, 588, 763, 767, 794, 872, 890, 978, 1043, 1100, 1138, 1196, 1203, 1428.
 — udo : 481, 608.
IDOS : 56, 339, 555, 630, 1527, 1563, 1583.
IGA : 89, 825, 1497, 1578.
 — ia : 648.
IGLO : 1008.
IGNO : 1179.
IGO : 359, 407, 573, 626, 858, 1366, 1481, 1579.
 — ingo : 1191.
IGOS : 165.
IJA : 724, 916.
IJO : 390.
ILLA : 179, 244, 757, 796, 870, 921, 1016, 1240, 1304, 1696.
ILLAS : 1105, 1555.
ILLO : 314, 718, 810, 1174, 1186, 1343, 1431.
ILLOS : 434.
IMA : 377, 1498.
IMOS : 816.
INA : 2, 211, 297, 366, 391, 709, 745, 820, 1093, 1103, 1168, 1205, 1417, 1594.
INAS : 781, 1087, 1394.
 — iñas : 392.
 — illas : 665.
INES : 374.
INO : 181, 535, 774, 909, 993, 1123, 1354.
INTA : 1218.
IÑA : 499.
IO : 461, 1387.
IRA : 1167.
IRAS : 183.

IPES : 908.	ONJA : 1443.
ISA : 435, 1012.	ORA : 78, 111, 397, 462, 738, 799.
ISCA : 1228.	ORDOS : 1014.
ISCO : 1230.	ORTA : 930.
ISO : 77, 173, 1564.	ORES : 7, 10, 405, 639, 654, 667, 771, 1150, 1226, 1227, 1238, 1281, 1703.
ISTA : 866, 1011.	ORIA : 353, 1222, 1571.
ISTE : 1473, 1557, 1559.	ORIO : 1152.
ISTES : 205, 783.	ORNO : 773.
ISTO : 282.	OROS : 1215.
ITA : 845, 977.	ORRA : 926.
— inta : 575.	ORRE : 512, 1007.
ITAS : 171.	ORRES : 1465.
ITO : 300, 1130, 1236.	OSA : 169, 320, 581, 828, 927, 1190, 1380, 1631.
ITOS : 1085.	— iosa : 1600.
IUA : 1198, 1361	OSAS : 497, 644, 696.
IUAS : 302.	— iosas : 231, 1505.
IUE : 155.	Oso : 161, 311, 580, 627, 780, 819, 1427.
IVO : 1345.	— ioso : 558, 1080, 1172.
Ivos : 1582.	— olso : 1419.
Ixo : 947.	OSOS : 150, 625.
IZA : 75.	— iosos : 457.
IZES : 242, 1293.	OSTAS : 1111.
IZO : 288.	OSTO : 1704.
OBA : 402.	OTA : 1229, 1518.
OBO : 420.	OTAS : 439.
OBRA : 1533.	OTE : 815.
OBRE : 159.	OTES : 1477, 1478.
OCA : 514.	OYA : 972.
OCO : 729, 1607.	OYAS : 699, 937.
OCA : 1392.	UEDA : 285.
ODAS : 1329.	UEGO : 262, 423, 690, 734, 1608.
ODO : 931, 1534.	— uervo : 1531.
OJE : 956.	UELA : 612.
OJO : 61, 410, 953.	UELE : 712.
OLA : 1568.	UELO : 884, 1573.
OLO : 1331.	UENO : 238.
OMA : 266, 1545.	UENTA : 249.
OME : 906.	UEÑA : 265, 610.
OÑA : 382, 475, 1243.	UERCO : 1544.
ONAS : 700, 938.	UERDA : 446.
ONDA : 650.	UERE : 1200.
ONDAS : 619.	UERO : 507.
ONE : 356, 379.	UERTA : 1519.
ONES : 664, 677, 1082, 1107, 1393.	UERTAS : 846.
— ionas : 349, 503, 1086, 1153, 1235, 1454, 1628, 1709.	
OÑA : 1517.	
OPE : 187.	

UERTE : 584, 1118, 1580.	UNDO : 1552.
— ente : 166.	UNO : 981, 1127, 1308.
— ete : 1217.	— uso : 1603.
UERTO : 651.	UNTA : 449.
— ierto : 301.	UNTAN : 1536.
UESTA : 80, 613.	URA : 67, 74, 160, 263, 277, 365,
UESTAS : 958.	476, 526, 548, 586, 594, 605, 606,
UESTO : 404.	652, 675, 800, 822, 934, 1006,
UEVA : 73, 731, 983.	1142, 1341, 1364, 1484, 1548,
UEVO : 66.	1576.
UCHA : 342.	URAS : 502, 888, 1295.
UCHO : 246.	URO : 389, 1192, 1482.
UDA : 448, 695, 1532.	UROS : 618.
— iuda, ubda : 516.	URRA : 114.
UDO : 156, 722, 768, 895, 922, 1189,	USA : 364, 519.
1276, 1310, 1320, 1485.	USO : 363, 472.
UNA : 564.	— iuso : 412.
UNDA : 1623.	UXO : 1490.

III. — LE COMPTE DES SYLLABES.

Nous abordons maintenant un des problèmes les plus complexes que peuvent offrir les anciens textes espagnols, celui du compte des syllabes, et il ne faut point espérer trouver dans les quelques remarques qui vont suivre la solution définitive à des difficultés devant lesquelles les plus exercés des philologues ont reculé.

Le *Libro de Buen Amor* offre à première vue, ainsi du reste que tous les autres poèmes rédigés en *cuaderna vía*, une telle irrégularité, une telle fantaisie dans le compte des syllabes, qu'on se prend à douter si son auteur a suivi une règle fixe analogue aux règles de versification moderne, ou au contraire travaillé d'après un sens du rythme qui nous échappe aujourd'hui, et qui, admettant l'allongement et même le raccourcissement des hémistiches, considérerait comme équivalents métriquement des membres de sept, huit, et peut-être même six syllabes.

En tout état de cause, il convient de signaler la différence profonde qui sépare la *cuaderna vía* de poèmes tels que le *Roncesvalles* ou le *Poema del Cid*, et se garder de vouloir englober la première dans une explication qui conviendrait à ces derniers. Il ne faut pas se laisser égarer par la qualité d'irrégulier que l'on attribue quelquefois indifféremment aux uns et aux autres. Dans ceux-ci, en effet, le modèle métrique qu'ont suivi les auteurs nous est totalement inconnu, et nous pouvons même douter si le compte des syllabes

jouait un rôle prépondérant dans l'unité du vers. Tout autre est la situation de la *cuaderna vía* : nous savons ici que le vers en cause est un vers symétrique de quatorze syllabes, à hémistiches indépendants, et son schéma métrique nous est parfaitement familier. Théoriquement nous sommes en mesure de déclarer que tel vers est conforme à la norme, que tel autre, au contraire, s'en écarte, et, en fait, le cas se produit à coup sûr, chaque fois que nous avons un vers qui, par le hasard de son contenu, exclut toute possibilité de hiatus, synalèphe, apocope, enclise ou proclise ; cas qui, sans être très fréquent, n'est pas non plus fort rare. La difficulté ne commence que lorsqu'il s'agit d'attribuer à une cause précise le nombre extraordinaire de vers irréguliers qui se rencontrent à chaque page, on peut même dire pour certains poèmes, à chaque strophe.

La première explication, la plus simple, est de mettre toutes ces erreurs sur le compte du ou des scribes par qui nos poèmes ont été successivement recopiés (les manuscrits sont presque toujours tardifs en effet), d'en rendre responsable le rajeunissement de la langue, la qualité médiocre de la tradition et celle, plus médiocre encore, des éditions en usage pour les poèmes les plus anciens. En effet, le jeu de la synalèphe, de l'apocope, de l'enclise et de la proclise, tantôt admises, tantôt repoussées, dans tous les cas savamment dosées, quelques déplacements insignifiants dans l'ordre des mots ou l'allure de la phrase, permettent de redresser un grand nombre de vers, et, tant bien que mal, au prix d'un gros travail, on arrive à mettre sur pied des éditions à peu près correctes, du point de vue métrique, telles que celle du *Poema de Fernan Gonzalez* de C. Marden, ou, mieux encore, le travail de Pietsch sur la version espagnole des *Disticha Catonis*. Malheureusement, il y a toujours, en dépit de tant d'efforts, un résidu d'hémistiches irréductibles. D'autre part, nous sommes mal renseignés sur l'usage que les poètes faisaient de la synalèphe et de l'apocope, et une grosse part d'arbitraire entre dans la répartition des formes ou le choix des corrections. Aussi les hémistiches de huit syllabes que l'on est contraint de conserver, nous obligent-ils à nous demander si par hasard ceux que l'on a corrigés ne sont pas aussi légitimes que les premiers. Et, dans ce cas, tout le travail de régularisation est remis en cause.

Devant cette situation, d'autres critiques, Henriquez Ureña par exemple, ont pensé que cette irrégularité était originelle, et, sans se prononcer clairement sur la question de savoir dans quelle mesure cette irrégularité est en rapport avec l'irrégularité constatée dans les monuments primitifs de la poésie espagnole, ils lui donnent le nom de *fluctuation*, c'est-à-dire possibilité ou tolérance pour le poète de faire varier un vers d'une longueur pourtant fixe par définition, ici le demi-alexandrin de sept syllabes, entre des limites assez larges, puisqu'ils

admettent dans notre cas de cinq à dix syllabes¹, sans lui refuser, semble-t-il, le nom d'alexandrin.

Les reproches d'arbitraire que l'on peut faire à tout essai de reconstitution sont parfaitement fondés, tellement fondés que C. Marden lui-même, qui en avait fourni un bel exemple dans son édition du *Poema de Fernan Gonzalez* (1911), y a renoncé dans son édition plus récente du *Libro de Apolonio* (1917-1922). Mais il a renoncé à l'exécution, sans renoncer, semble-t-il, à la légitimité du principe, et avec raison. Du fait que tel vers de son poème qu'il cite (143 a, *metiolo en la carrera, Libro de Apolonio*, II, p. 35) peut se redresser de deux façons différentes, entres lesquelles il est impossible de choisir, et par conséquent sage de s'abstenir, il n'y a pas lieu de conclure que le principe même de la correction est faux. D'autre part, la répartition des formes élidées ou apocopées ou enclitiques dépend sans doute du bon plaisir de l'éditeur, mais il est un fait certain, c'est que l'auteur employait ces formes, et, comme son but était certainement en définitive de faire des vers de sept syllabes, il est légitime dans une étude métrique, et avant d'admettre la fluctuation, de compter comme juste tout vers qui par un procédé ou par un autre peut se ramener au modèle régulier, quand bien même nous ne nous risquerions pas, dans une édition, à faire apparaître cette régularité.

Il ne saurait donc être question, pour juger de l'état métrique d'un texte, de le prendre tel que la tradition manuscrite nous le présente. Si, compte tenu de toutes les possibilités de scansion, il reste des vers irréguliers, alors seulement on peut essayer de tirer une conclusion qui dépendra en grande partie du nombre de ces hémistiches et de leur disposition dans le texte. Il est possible — et même certain — que tous les auteurs ne se comportent pas de la même façon, et la fluctuation est admissible là, alors qu'ici il convient de réserver son jugement.

Une autre remarque préliminaire s'impose avant d'aborder l'étude du *Libro de Buen Amor*. Celui-ci, contrairement à presque tous les poèmes de la *cuaderna vía*, nous est conservé par trois manuscrits : or la leçon du manuscrit de base, S, quand elle est incorrecte métriquement, est souvent redressée par G et T. Dans ce cas tout le monde s'accorde, je pense, sur la leçon à adopter. Mais ces corrections justifient par contre-coup celles que l'on peut être amené à faire, quand elles ne changent ni le sens ni les mots, là où G et T sont absents ; car on nous accordera bien que si S peut être fautif ou peu soucieux

1. Cf. Henriquez Ureña, *La versificación española irregular*, 2^e éd., Madrid, 1933, p. 20.

du rythme en la présence de *G* ou *T*, il peut l'être de même en leur absence.

J'avoue ne pas avoir eu le courage de scander les quelque douze mille vers du *Libro de Buen Amor*. Un plus courageux que moi tentera peut-être l'expérience ; je doute que, dans l'état des manuscrits, les résultats possibles valent la peine d'un pareil travail. Je me suis contenté de quelques sondages qui portent, je pense, sur un nombre de vers suffisamment considérable pour permettre au moins de se former une opinion.

Une première question se posait : comment scander les vers ? Le procédé le plus sûr et le moins contestable consisterait évidemment à choisir les vers où ne peuvent se présenter ni synalèphe, ni apocope, ni enclise, ni aucun de ces accidents qui rendent la scansion ou douteuse ou arbitraire. Mais ce procédé, le seul à utiliser quand on veut déterminer le type métrique d'un texte dont on ignore les règles de versification (*Poema de mio Cid, Elena y Maria*), me semble peu indiqué dans le cas d'un texte en *cuaderna vía*. Il élimine trop de vers ; n'en retient que quelques-uns sans lien entre eux ; interdit toute épreuve sur des séries bien constituées et risque de fausser les résultats d'une statistique. Il convient donc de prendre les vers à la suite, et de rechercher dans quelle mesure ils concordent avec le schéma modèle, l'hémistiche de sept syllabes. Pour ce qui est de la synalèphe et de l'enclise, je crois que le poète les pratiquait, mais pouvait à l'occasion utiliser le hiatus et les formes pronominales pleines. J'ai dit plus haut pourquoi il était impossible de répartir dans la plupart des cas avec quelque chance de vraisemblance ces différents accidents : les vers boiteux peuvent presque toujours se redresser de plusieurs manières, dont une doit être la bonne, sans que nous puissions distinguer laquelle. J'avais tenté tout d'abord d'établir le rapport entre le hiatus et la synalèphe : j'y ai renoncé devant l'arbitraire des décisions qu'il fallait prendre à tout coup. Peut être un éditeur quelque peu habile arrivera-t-il à établir un texte critique sur lequel il sera plus commode de travailler. Je crois, par ailleurs, que le procédé qui permet de trouver le plus grand nombre de vers justes, sans violence au texte, est le bon. En tout cas, l'affirmation de Cejador, reprise par Aguado, que Juan Ruiz proscrivait la synalèphe, ne repose absolument sur rien ; elle est contraire à la vraisemblance et rend toute scansion, quelle qu'elle soit, totalement impossible, ou donnerait au texte un aspect métrique que les partisans les plus convaincus de la fluctuation ne sauraient conserver.

L'alexandrin de Juan Ruiz a été étudié par Erik Staaf, *Nordisk Tidskrift for Filologi*, Copenhague, 3^e série, vol. 15, travail que je n'ai pas pu voir, non plus que les commentaires de Hanssen, *Bulletin de Dialectologie Romane*, 1912, pp. 136-137. L'énorme travail de Aguado,

op cit., pp. 93-175, est inutilisable, même comme recueil de matériaux. Enfin M. Menéndez Pidal a incidemment parlé de la versification de notre poète, dans l'introduction qu'il a placée en tête de son édition de l'*Historia Troyana* Madrid, 1934, pp. xxxi-xxxv. Il examine quatre passages du *Libro de Buen Amor* de vingt-cinq strophes chacun, soit chaque fois deux cents hémistiches, en tout huit cents. Disons tout de suite que M. Menéndez Pidal considère que sur ces huit cents hémistiches, cent quarante-neuf sont des octosyllabes, c'est-à-dire à peu près 19 % du total ; mais il ne donne aucune justification de sa scansion — ce qu'au reste le but qu'il poursuivait n'exigeait pas — et se prononce un peu rapidement sur la question de savoir dans quelle mesure ce chiffre pourrait être modifié et diminué par une critique un peu sévère des cas qui se présentent.

Notre enquête partira des mêmes textes, et nous examinerons en premier lieu les strophes 44-68, 731-735, 1332-1356, 1566-1590, qui sont précisément les passages retenus par M. Menéndez Pidal. Nous établirons d'abord le nombre des hémistiches immédiatement réguliers ; puis, en rendant compte par le détail des corrections à la rigueur admissibles, nous essayerons de réduire le nombre des hémistiches octosyllabes au minimum ; enfin nous tenterons de tirer les conclusions qui se dégagent de cette enquête. Il reste toutefois entendu que les corrections proposées ci-dessous ne sont pas toutes également certaines ; beaucoup sont hasardeuses ; quelques-unes peut-être impossibles ou illégitimes ; elles ne prétendent pas à restituer un texte critique des passages en cause, travail qui soulève bien d'autres problèmes que celui du simple compte des syllabes. Elles n'ont d'autre prétention que de faire apparaître en pleine lumière les cas où les esprits les plus prévenus en faveur de la régularité rythmique ne peuvent se refuser à reconnaître la fluctuation.

1^o De la strophe 44 à la strophe 68, on compte deux cents hémistiches. Parmi eux il s'en trouve 111 de réguliers, de sept syllabes, sans admission de synalèphe ni d'enclise, du type

Palabras son de sabio, e dixolo Caton.

La synalèphe permet d'en rétablir 21 nouveaux ; ce sont : 44 *b*, 44 *b'*, 44 *c'*, 45 *a'*, 46 *b'*, 48 *b*, 48 *d'*, 54 *c'*, 55 *b*, 55 *d*, 56 *a'*, 56 *c*, 57 *c*, 60 *a*, 60 *c*, 61 *c*, 61 *d'*, 63 *b*, 64 *c'*, 66 *b'*, 68 *c'*.

Dans quatre autres la désinence monosyllabique de l'imparfait rétablit la mesure : 48 *c'*, 49 *a'*, 50 *c'*, 57 *d'*.

Le texte de *G* permet de redresser 14 hémistiches : 45 *c'* (*quieras*), 45 *d'* (*e dezir*), 46 *c* (*ribalt*, cf. *S* 1461 *b*), 50 *d'* (*ni a*), 51 *c* (*le dios mostrase*), 52 *b* (*dixieron*), 52 *c'* (*quieres*), 55 *b'* (*cerca el*), 58 *b'* (*las leys*, *non*), 59 *a* (supprimer *sabio*), 59 *c'* (supprimer *dixo*), 61 *d* (supprimer *e*), 63 *d'* (*do non le*), 64 *d'* (supprimer *e*).

Il semble possible d'adopter dans le discours du *vellaco romano* quelques enclises pronominales, analogues à celles que l'on rencontre, conservées par les ms., dans les *serranillas*. Cet archaïsme, si toutefois c'en est un, serait propre au caractère populaire du langage, cf. E. Staaf, *Etude*, pp. 139-140. Six hémistiches sont dans ce cas : 61 *b* (*dixom*, supprimer également le premier *que*), 61 *b'* (*quem quebraria*, texte de *G*), 62 *a* (*que yol quebrantaria*), 62 *c* (*dixom luego*), 62 *d* (*quem darie*), 63 *d* (*dexos*).

Le vers 46 *c'* est régulier, la conjonction *e* se rattachant par synalèphe au premier hémistiche, cf. 732 *a*, 751 *c*, 754 *b*, etc. De même l'hémistiche 47 *d* : *nin las podrien entender* ne compte probablement que 7 syllabes, la séquence *-en en-* se réduisant à *-en* par haplogogie ou superposition syllabique¹.

Quelques vers souffrent une correction facile, sinon certaine : 46 *b* : *non me cunta*, cf. 1347 *d* et 1400 *b*, variantes de *T* ; 47 *d'* : supprimer *que* ; 50 *c* : supprimer *por* ; 51 *c'* : *fer señas* ; 52 *d'* : scander *scusa nos* ; 60 *d'* : *leys* et non *leyes*, cf. 58 *b*, variante de *G* ; l'apocope de *fues* au vers 53 *b* est admissible, cf. *vies* au vers 63 *b'* ; celle de *dix* au vers 59 *c* possible. Si *oydos* (62 *d'*) est dissyllabique, l'hémistiche est régulier grâce à la synalèphe *palmada en*.

La scansion de 63 *aa'* est très douteuse en tout état de cause ; 65 *c'* paraît très corrompu.

Il reste à présent 30 hémistiches octosyllabes qu'il n'est en aucune manière possible de ramener au type alexandrin. Ce sont : 47 *b'*, 48 *a'*, 48 *b'*, 48 *c*, 48 *d*, 49 *b*, 49 *b'*, 49 *c*, 49 *c'*, 49 *d*, 50 *a*, 50 *b*, 50 *b'*, 51 *b*, 52 *b'*, 52 *c*, 55 *a'*, 55 *c'*, 56 *b*, 56 *b'*, 56 *c'*, 60 *b*, 60 *b'*, 60 *c'*, 60 *d*, 61 *a*, 63 *c*, 63 *c'*, 64 *a*, 64 *b'*. Comme toutes les corrections indiquées ci-dessus sont loin d'être vraisemblables au même degré, on peut dire que la proportion des octosyllabes, dans ce premier morceau, oscille entre 15 et 20 %, plus voisine sans doute du deuxième chiffre que du premier.

2° De la strophe 731 à la strophe 755, on compte 200 hémistiches. Sur ces 200 hémistiches, 130 ont régulièrement sept syllabes, sans admission de la synalèphe ou de l'enclise.

La synalèphe des finales vocaliques permet d'admettre 23 hémistiches nouveaux : 732 *a*, 734 *a'*, 734 *b*, 736 *b'*, 738 *b'*, 740 *c'*, 742 *d'*.

1. Ce phénomène se présente par ex. chez Berceo, *Milagros*, 51c (éd. Solalinde) ; de même au vers 393 *b* du même texte *daquende nos iremos*, il faut comprendre *no nos iremos* ; il est vrai que l'on peut lire *daquend* et supposer un oubli du scribe ; le ms. de l'Académie Espagnole (éd. C. Marden) porte *de aqui no iremos*, ce qui est une leçon rajeunie. De même encore, je soupçonne qu'au vers 424 du *Poema del Cid*, le sens serait meilleur si on comprenait *fallar (no) nos podra*. Pour d'autres exemples possibles dans le texte de Juan Ruiz, cf. les vv. 1566 *b* ou 1390 *b*.

743 *d*, 745 *a'*, 746 *a*, 746 *d*, 747 *c'*, 748 *a*, 749 *a'*, 749 *b*, 750 *d*, 750 *d'*, 751 *c*, 751 *d'*, 752 *b'*, 753 *d*, 755 *a'*, 755 *c'*.

Dans un hémistiche, la désinence monosyllabique de l'imparfait rétablit la mesure : 732 *d* (texte de *G*).

Dans 16 cas, le texte de *G* permet une scansion correcte : 731 *b* (supprimer *fijo*), 731 *c'* (*obra* et non *coraçon*), 732 *b* (*de grado*), 734 *a* (*chica fabla*), 736 *a* (*mi señoira*), 738 *a'* (supprimer *fija* une fois), 739 *d* (supprimer *buen*), 741 *d* (supprimer *que*), 742 *a* (*de roy-dos*, on peut aussi scander *roydo* dissyllabique, cf. 547 *b*), 742 *a'* (supprimer *que*), 743 *d'* (*terna*), 744 *a'* (supprimer *de*), 744 *b* et *b'* (supprimer deux fois *de*), 747 *c* (*esta semiente*), 754 *c'* (*yredes*).

Au vers 739 *a'*, *creet* doit se scander monosyllabique, cf. la graphie de *G*.

Je considère comme régulier les vers où la conjonction *e* placée entre les deux hémistiches fusionne avec la voyelle finale du mot qui précède ; le cas se présente trois fois, 732 *a'*, 751 *c'*, 754 *b'*. Peut également être considéré comme régulier le vers 747 *a'* par synalèphe de *a* entre les deux hémistiches, cf. C. Marden, *Fernan Gonzales*, p. LI.

Quelques corrections extrêmement simples permettent de redresser encore 8 hémistiches : 734 *d* (supprimer *e*), 739 *a'* (supprimer *que*), 739 *c* (supprimer *vos*), 739 *d'* (*tal* et non *atal*), 743 *a* (*diz* et non *dizo*, c'est la forme la plus courante dans les enclaves), 745 *c* (*cuntir*, non *contesçer*, cf. infra 1347 *d*), 746 *c'* (supprimer *sus*, économie d'un déterminant devant deux termes coordonnés), 751 *a'* (*a cas de*).

Nous arrivons ainsi à un total de 183 hémistiches corrects. Il y a lieu de remarquer que parmi les 17 hémistiches restants, deux n'ont que six syllabes, 736 *d'* et 743 *c*, à moins qu'il ne faille lire *viuda*, trois syllabes, malgré le vers 743 *a*, auquel cas 743 *c* est correct. Les 15 autres ne sont pas tous également irréductibles ; ainsi au vers 734 *c'*, on peut lire à la rigueur *nasç* avec apocope ; le vers 740 *d* peut se construire

Mas de mi non podredes el nin vos alabar ;

on pourrait être tenté de lire, au vers 731 *d'*, *non puede que nos mueva*, ou mieux *non puede ques non mueva*, en supprimant *ser*, cf. la même formule aux vers 436 *d* et 623 *d*, susceptible de se redresser de la même façon. Peut-être le vers 736 *d* est-il un vers sans césure. Au vers 740 *a'* on peut lire *calla*.

Il ne reste en dernière analyse que les dix hémistiches suivants : 734 *b'*, 734 *d'*, 736 *a'*, 736 *b*, 736 *c*, 736 *c'*, 739 *b*, 739 *c'*, 754 *d'*, 755 *a*.

En tout état de cause, on peut dire que la proportion des hémistiches irréguliers ne dépasse pas dans le passage 8 à 9 %.

3^o De la strophe 1332 à la strophe 1356 (200 hémistiches), on compte 131 hémistiches réguliers, c'est-à-dire de sept syllabes, du type :

Amad alguna monja, creedme de consejo.

L'élision des finales vocaliques permet d'en admettre 23 nouveaux. Ce sont : 1335 *a*, 1336 *a* (double élision), 1336 *d*, 1336 *d'*, 1338 *b'*, 1338 *d*, 1339 *a* (*E* manque dans *T*), 1342 *c'*, 1342 *d*, 1343 *a'*, 1345 *a'*, 1345 *c'*, 1346 *a'*, 1349 *a'*, 1349 *c'*, 1350 *a'*, 1351 *b'*, 1352 *b'*, 1352 *c*, 1352 *c'*, 1353 *a*, 1353 *b'*, 1354 *b'* (double élision, *al* manque dans *G* et *T*).

Dans 2 hémistiches la désinence monosyllabique de l'imparfait rétablit la mesure : 1352 *b* (*avie*, texte de *G* et *T*), 1353 *c'* (*querie*, avec élision ; l'enclise *quel*, offerte par *G*, rétablit également la mesure).

Dans 16 cas une correction immédiate est offerte par *G* ou *T* ; il s'agit presque toujours de formes grammaticales modifiées par *S* : 1334 *c'* (*çinorias*, cf. 1272 *b*), 1337 *a* (supprimer *de* avec *G* et *T*), 1337 *d* (supprimer *e* avec *G*, ou intervertir *muchas* et *otras* avec *T*, ou peut-être, mieux encore, supprimer *de*, malgré l'accord des trois manuscrits), 1338 *b'* (supprimer *de* avec *G* et *T*), 1339 *b'* (*beven* est la bonne leçon, *G* et *T*¹), 1341 *a* (*imagen* avec *G*), 1343 *b'* (*do*, avec *G* et *T*), 1344 *d* et *d'* (la leçon de *G* satisfait à la fois le rythme et la rime ; il faut toutefois lire *diz* avec *T*, et non *dixo*), 1350 *b* (*cabel fuego*, avec *T*), 1351 *c'* (supprimer *grand* avec *G* et *T* ; pour la conjonction *e* à l'hémistiche, cf. infra), 1352 *a* (supprimer *es*), 1352 *d* (*començo a ponçoñar*, avec *G* et *T*), 1353 *a'* (*deste*, avec *T*), 1353 *d'* (*a sylvar* satisfait le rythme grâce à l'élision, *G* et *T* ; mais il se construit difficilement ; toutefois l'authenticité de cette leçon semble garantie par le texte de Walter l'Anglais, cf. infra), 1356 *a* (*diz*, donné par *T*).

L'apocope est admissible aux vers 1345 *d'* (*nol*), 1343 *a* (*dixle*, cf. *G*, 1346 *b*) ; je serais tenté de l'admettre également aux vers 1345 *a* et 1346 *c* (*quem*), qui reproduisent les paroles de la vieille et peuvent être une imitation du langage populaire.

Les hémistiches restants souffrent encore quelques corrections faciles ; au vers 1336 *a'*, on peut scander *stomatricon* ; au vers 1347 *d'* *cuntio* s'impose, d'où l'on peut peut-être tirer *cuntrie* pour 1347 *c*.

1. *baladi* désigne le vin ordinaire par opposition à un vin de marque, originaire d'un cru célèbre, comme le vin de Toro. Le mot n'a certainement rien à voir avec la famille de *balde*, *baldio*, en dépit de Richardson ou Aguado. Le suffixe *-i* montre que nous avons à faire à un ethnique d'origine arabe. Je pense qu'il faut y voir l'arabe *beldi*, de *bled*, « pays, région », terme qui sert aujourd'hui encore dans l'Afrique du Nord à désigner les productions locales et courantes, p. ex. raisin *beldi* ; cf. en italien, l'expression *vino nostrano* et en français *vin de pays*.

Cuntir n'apparaît pas dans le texte de *S* qui ne connaît que *contesçer*, mais la forme simple est attestée par *T* au vers 1400 *b* et par *G* au vers 1391 *d* ; elle est réclamée par presque tous les vers où apparaît la forme *contesçer* ; même correction au vers 1356 *d*. Au vers 1349 *a*, il faut lire *nief* avec *G*, et supprimer *e* dont la répétition est choquante ; au vers 1338 *d'*, on est tenté de lire *ponen toda femencia*, sorte d'expression toute faite, cf. Berceo, *Milagros*, 27 *b* et 50 *c* ; au vers 1340 *a*, *cosas* de *T* est peut-être la bonne leçon, en dépit de sa platitude, *noblezas* proviendrait du vers 1338 *d*.

Enfin je considère comme réguliers les vers 1342 *a'*, 1342 *d'*, la conjonction *e* entre les deux hémistiches fusionnant avec la finale vocalique du premier hémistiche.

Nous arrivons ainsi à un total de 185 hémistiches réguliers sur 200. Les 15 irréductibles sont : 1334 *d* et *d'*, 1335 *b'*, *c*, *d*, *d'*, 1339 *c'*, *d'*, 1342 *b*, *b'*, 1343 *c*, 1344 *b*, 1346 *b'*, 1352 *d'*, 1356 *d'*. Il y a lieu de noter que le vers 1334 *d* est corrompu ; on n'en peut tirer aucune conclusion d'aucune sorte. Notons qu'à la rigueur 1343 *c* peut se corriger par la suppression de *ella*, 1344 *b* en supposant *dixom*, 1346 *b'* par la suppression de *mas* ; le vers 1356 *d* avec sa césure entre *galgo* et *viejo* semble peu régulier.

Nous pouvons conclure que, dans ce fragment, la proportion des hémistiches irréguliers ne dépasse pas 13 pour 198, c'est à dire 7 à 8 % du total.

4° En ce qui concerne le quatrième passage, str. 1566-1590, nous sommes contraints de procéder un peu différemment, si nous voulons donner un sens aux résultats brutaux de la statistique.

Nous étudierons d'abord les strophes 1566-1578, soit 13 strophes, 104 hémistiches.

Nous y trouvons 69 hémistiches réguliers, sans admission de la synalèphe.

Cette dernière permet d'en rétablir 9, à savoir : 1566 *d'*, 1569 *c*, 1569 *d'*, 1571 *c*, 1571 *d'*, 1575 *c*, 1575 *d'*, 1576 *b'*, 1577 *b'*.

La scansion monosyllabique de l'imparfait rétablit 2 hémistiches : 1569 *b*, 1574 *b'*.

Quelques corrections indiquées par *T* permettent de scander correctement les 7 hémistiches suivants : 1566 *d'* (supprimer *es*), 1568 *d* (ajouter *la*), 1569 *c'* (ajouter *se*), 1570 *c'* (*por dios martyriada*, dans 1570 *c*, *en el mundo*), 1570 *d'* (supprimer *siempre*), 1572 *b* (ajouter *las*), 1578 *b* (supprimer *buen*).

L'hémistiche 1568 *d'* est régulier : synalèphe de *e* avec la finale vocalique de l'hémistiche précédent. Peut-être doit on admettre à 1566 *b* une haplogogie ou superposition syllabique analogue à celle

du vers 47 *d* ; la leçon de *T* est correcte métriquement, mais très inférieure pour le sens.

Quelques corrections simples permettent de rétablir encore : 1566 *c* (supprimer *ca*), 1573 *b'* (supprimer *vos* et scander *avriedes*), 1577 *d* (supprimer *yo*).

Cela nous amène à un total approximatif de 92 hémistiches exacts sur 100, car les hémistiches 1567 *aa'* et 1573 *dd'* ne permettent aucune scansion sûre et doivent être mis hors de cause.

Sur les 8 restants, on notera que l'apocope rétablit immédiatement : 1574 *c'* (*ovies*, attesté par *T*), 1576 *c'* (*quis*, attesté par *T*) et 1574 (*tomas*).

L'enclise, à la rigueur, peut rétablir 1568 *c* (*quem la*), 1573 *a'* (*nim*), 1578 *d* (*nol*). Il ne reste plus comme irréductibles que 1567 *d'* et 1574 *a'*.

La proportion des hémistiches octosyllabes est donc dans ce passage extrêmement faible et ne doit guère dépasser 5 %.

Tout autre est la situation pour les 12 strophes qui suivent (96 hémistiches). Les trois premières sont régulières (1579, 1580, 1581) et ne comportent que des hémistiches de sept syllabes (avec élision 1581 *c'* et 1581 *d'*, apocope 1581 *a* : *ovies*, enclise 1579 *d'* : *nim*). Mais il ne saurait faire de doute que les neuf autres ont été écrites en hémistiches de huit syllabes, et que c'est au tour des hémistiches de sept d'être les intrus. Voyons plutôt : la strophe 1582 ne comporte que des octosyllabes, sauf 1582 *c'*, que *T* permet de corriger ; la strophe 1583 ne comporte que des octosyllabes, sauf 1583 *a* et 1583 *d* ; il en est de même pour les strophes 1584 (un seul heptasyllabe 1584 *d'* qu'à la rigueur la leçon de *T* permet de redresser) et 1585 (le quatrième vers est mauvais dans *S* ; *T* donne deux octosyllabes). La strophe 1586 débute par un alexandrin régulier ; mais le reste est composé d'octosyllabes (1586 *c* est douteux) ; la strophe 1587, dont le texte doit au reste être assez corrompu, n'offre que des octosyllabes (1587 *a'* et *d* se corrigent sans doute grâce à *T*) ; les strophes 1588, 1589, 1590 sont composées d'octosyllabes. La strophe 1589 est particulièrement probante : le texte en est sûr, le sens clair, et le hasard fait que les huit hémistiches offrent une scansion très simple. Ils ne comportent en effet ni synalèphe, ni hiatus, ni apocope possible, sauf le dernier où une synalèphe est nécessaire pour ramener le nombre des syllabes à huit. Il n'y a donc sur ces 72 hémistiches que 4 hémistiches heptasyllabes certains : 1583 *a*, 1583 *d*, 1586 *a* et *a'*.

Il convient de marquer un temps d'arrêt dans notre enquête et d'essayer de tirer au moins quelques conclusions provisoires.

Le fait le plus saillant — et qui a été négligé par M. Menéndez

Pidal — c'est que les hémistiches de huit syllabes ne sont pas répartis d'une façon régulière et uniforme ; dans certains passages ils sont très nombreux ; dans d'autres ils sont plus rares ; ailleurs ils semblent presque complètement absents. Cette répartition ne doit pas être l'effet du hasard ; elle a sans doute été voulue par l'auteur, et nous pouvons croire que le choix du rythme dominant, heptasyllabe ou octosyllabe, dépend en partie de l'effet à produire ou du sujet traité ; on notera à l'appui que le changement de rythme constaté à partir de la strophe 1579 correspond à peu près au début d'un nouveau développement ¹.

En second lieu, il convient de noter que la proportion des octosyllabes nous semble beaucoup plus faible que M. Menéndez Pidal ne l'avait cru. Mettons à part le premier passage, sur lequel nous reviendrons (str. 44-68), et ne retenons pour l'instant que le second, le troisième et la première partie du quatrième. En tout état de cause, et quelle que soit l'opinion qu'on ait sur l'opportunité de telle ou telle correction, on ne pourra manquer d'être frappé de la constance des résultats. Si en effet nous ne retenons que les chiffres concernant les corrections les plus sûres (admission de la synalèphe, valeur monosyllabique de l'imparfait, corrections offertes par *G* et *T*, synalèphe de *e* entre les deux hémistiches), nous trouvons pour le deuxième passage (str. 731-755) un total d'hémistiches exacts de $130 + 23 + 1 + 16 + 4 = 174$ sur 200 ; pour le troisième (str. 1332-1356), un total de $131 + 23 + 2 + 16 + 2 = 174$ sur 200 ; et pour la première moitié du quatrième (str. 1566-1578), un total de $69 + 9 + 2 + 7 + 1 = 88$ sur 104. Si à ce premier résultat nous ajoutons les corrections que j'ai qualifiées de plus simples ou d'immédiates, nous abtenons pour le premier cas $174 + 8 = 182$, pour le second $174 + 7 = 181$, pour le troisième $88 + 3 = 91$.

Cette régularité me semble être une forte preuve en faveur du plus grand nombre des corrections proposées, et nous retiendrons de tout ce raisonnement que la proportion des hémistiches de huit syllabes, dans les cas ci-dessus, ne doit guère dépasser 9 %, et qu'elle est plutôt inférieure à ce chiffre.

Il convient maintenant de poursuivre notre enquête. Afin d'éviter le reproche de choix arbitraire, nous examinerons les passages qui suivent et précèdent immédiatement les textes choisis par M. Menéndez Pidal. On nous dispensera, je pense, de donner désormais une justification détaillée de notre scansion.

Le premier morceau étant précédé de pièces lyriques, nous ne

1. Nous disons à peu près seulement, car les strophes 1579-1581 sont encore de rythme septénaire, et il faut arriver à la strophe 1582 pour trouver véritablement un rythme octonaire ; mais on trouvera relevés ci-dessous des exemples beaucoup plus nets.

retiendrons que la suite, c'est-à-dire les strophes 69-97, qui nous amènent à la fin d'un développement. On se rappelle que les strophes 44-68 offrent un pourcentage d'octosyllabes (près de 20 %) qui nous a paru anormalement fort. Mais il y a lieu de remarquer que les cinq dernières strophes de ce même passage (64-68), soit 40 hémistiches, ne présente que deux hémistiches octosyllabiques, compte tenu de 65 c' qui est sûrement corrompu. Or la coupure 63-64 correspond justement à la fin du conte de la *Dispute des Grecs et des Romains*. Nous considérons que le conte proprement dit est écrit en un rythme qui admet une proportion plus forte d'octosyllabes que la moyenne, et pour retrouver la moyenne normale de la narration courante nous joignons les strophes 64-68 aux strophes suivantes 69-97 ; en tout 34 strophes, 272 hémistiches. Ces 272 hémistiches présentent environ 37 octosyllabes, moyenne 13 à 14 %. Mais si nous considérons que sur ces 37 hémistiches, il s'en trouve 24 dans les strophes 82-89, c'est-à-dire dans la fable du *Partage du Lion*, on n'hésitera pas à placer cette fable aux côtés de la *Dispute des Grecs et des Romains*, et à l'écarter de notre moyenne générale. Il nous reste alors 26 strophes, 208 hémistiches, et 13 octosyllabes, ce qui donne une moyenne d'environ 6 %.

De la strophe 1332 à la strophe 1356 (3^e passage), il nous a semblé que la proportion des octosyllabes était de 7 à 8 % du total. Les 25 strophes précédentes (1301-1331) ne présentent que 15 ou 16 hémistiches irréguliers, moyenne 7 à 8 % également. Les 25 strophes suivantes (1357-1381) ne présentent guère que 6 hémistiches de huit syllabes ; la moyenne tombe à 3 %.

Nous avons été obligés, pour arriver à une interprétation claire des faits, de couper le quatrième passage en deux tronçons. Dans le premier (1566-1578), nous avons constaté que la proportion des octosyllabes était normale, de 5 à 6 %. Au contraire, avec le début du développement sur les *Armes du Chrétien* (str. 1579), les octosyllabes devenaient la majorité. La contre-épreuve que voici corrobore ces premiers résultats et l'interprétation que nous en avons donnée. En effet, les 25 strophes précédentes (1541-1565), présentent environ 12 octosyllabes, compte non tenu de la strophe 1561 qui contient de nombreux noms propres et dont le dernier vers est corrompu ; au total une moyenne de 6 à 7 %. Quant aux vingt-cinq strophes suivantes (1591-1615), elles présentent une coupure après la strophe 1605, fin du développement sur les *Armes du Chrétien*. Or, jusqu'à cette strophe et sur 120 hémistiches, on ne compte pas moins de 80 octosyllabes — peut-être davantage, si l'on n'admet aucune synalèphe. C'est la continuation de l'état de choses que nous avons constaté de la str. 1579 à la str. 1590. Après la strophe 1605 et jusqu'à la strophe 1615 au contraire, on ne rencontre plus un

octosyllabe, sauf dans les strophes 1607-1609, qui, si leur texte est bon, sont construites sur le rythme octonaire. La fin du poème étant toute proche, la scansion des strophes restantes montre que les alexandrins y sont parfaitement réguliers. En effet, on ne trouve d'octosyllabes que dans les strophes 1617 (un), et 1630 (un) ; toutefois les strophes 1621 et 1623 mêlent à peu près par moitié les hémistiches de sept et ceux de huit syllabes. Enfin le poème se termine sur deux strophes (1633-1634) écrites en vers de *romance*, c'est-à-dire de seize syllabes : l'ampleur du rythme correspond ici évidemment à la solennité de l'adieu de l'auteur à ses lecteurs.

Il convient de revenir maintenant aux strophes 731-755, dont nous avons à dessein retardé l'examen. La proportion des octosyllabes y était normale, 8 à 9 %, chiffre plutôt fort. Au cours des 25 strophes suivantes (756-780), la proportion ne change pas ; je compte de 15 à 17 octosyllabes sur les 200 hémistiches, c'est-à-dire 8 à 9 % du total. Mais dans les strophes précédentes, le rythme octosyllabique domine, et cela en remontant jusqu'à la strophe 702. Puis vient un court passage d'alexandrins (701-693), et les octosyllabes reprennent. Il semble que nous soyons dans un cas favorable pour étudier la variation du rythme. Examinons d'un peu plus près le long passage 576-891. Ces 315 strophes constituent l'adaptation vulgaire du *Pamphilus de amore*. L'exposition et le début du discours de l'auteur (576-587) sont en heptasyllabes ; le discours prenant une allure plus lyrique se continue en octosyllabes (576-605) et se termine sur deux strophes en alexandrins réguliers (606-607). L'enseignement de Vénus est en heptasyllabes (608-648). Les octosyllabes reparaissent ensuite, hésitants d'abord (649-652), puis de beaucoup les plus nombreux au cours de l'entretien avec doña Endrina (653-686). Une strophe de transition (687) est en heptasyllabes, les plaintes de l'amant éconduit en octosyllabes (688-692). Une strophe de rythme douteux, et les heptasyllabes reprennent avec la narration (694-701). Puis les octosyllabes réapparaissent (702-730) ; le rythme change encore une fois sans raison apparente au milieu de la conversation entre Trotaconventos et doña Endrina pour reprendre l'allure heptasyllabique (731-850), puis à nouveau, de la même façon, le rythme octosyllabique réapparaît et se prolonge jusqu'à la fin du développement. Notons que le développement qui suit est rédigé en heptasyllabes réguliers. Il est bien entendu que nous comprenons par rythme octosyllabique, un rythme où les octosyllabes dominent, et non pas un rythme où ils sont les seuls possibles.

De cette masse de faits quelque peu chaotique, voici, je crois, les conclusions que l'on peut tirer. En aucune partie du poème le

rythme n'est parfaitement pur. L'auteur mélange constamment les hémistiches de huit et les hémistiches de sept. La proportion de ce mélange est extrêmement variable ; ce sont tantôt les heptasyllabes, tantôt les octosyllabes qui l'emportent. Les passages où les heptasyllabes l'emportent sont de beaucoup les plus nombreux ; de plus, c'est dans les morceaux où le rythme septénaire domine que la versification se rapproche le plus de la régularité. Les statistiques établies ci-dessus semblent prouver en effet que le fond du poème est écrit en un rythme hybride, où la proportion des hémistiches de huit syllabes ne dépasse pas normalement 8 à 9 %, tout en pouvant tomber à 5 ou à 6 %, et dans certains cas même à 3 %. Aux strophes 1357-1381, citées plus haut et qui sont dans ce cas, on pourra ajouter les strophes 1067-1127, où la scansion est particulièrement régulière, ainsi que les strophes 11-19.

Ailleurs, au contraire, les hémistiches de huit sont aussi nombreux que les hémistiches de sept, parfois même plus nombreux, et cela dans une proportion qui peut aller jusqu'à 80 %. La répartition de ces groupements ne semble pas due uniquement au hasard ; trop souvent le changement brusque dans l'allure rythmique correspond à une coupure ou à une étape du développement. Cependant, il nous faut reconnaître que souvent aussi l'intention du poète nous échappe, si tant est qu'elle ait jamais existé. Il suffit toutefois que la concordance ait pu être établie nettement dans un ou deux cas, pour que nous soyons assurés que cette variation dans le rythme était consciente, et qu'à l'occasion, un auteur habile, loin d'y voir un pis-aller, pouvait en tirer certains effets.

Peut-on maintenant se prononcer sur l'origine et la valeur de cette incertitude rythmique ? Il convient tout d'abord de rechercher s'il existe ailleurs — soit dans la littérature espagnole, soit dans les littératures apparentées — des cas semblables ou analogues.

Nous écarterons résolument en premier lieu, comme nous l'avons indiqué plus haut, les analogies espagnoles auxquelles on a parfois pensé. La fluctuation rythmique du *Libro de Buen Amor* n'a rien de commun, à notre sens, avec l'inégalité syllabique de poèmes tels que le *Cid* ou le *Roncesvalles*. Ces deux derniers textes obéissent à des lois encore mystérieuses, et nous n'entrevoions guère sur quelle base repose leur rythme. Les travaux de M. Menéndez Pidal ont prouvé simplement que le compte des syllabes n'y jouait à peu près aucun rôle ; mais notre science ne va pas plus loin pour l'instant. Nous sommes en présence d'un système qui n'a pas livré son secret, qui peut-être ne le livrera jamais, faute surtout de documents suffisamment abondants. Je crois toutefois qu'on peut affirmer qu'une coupure profonde le sépare de la *cuaderna vía*. Tout ce que l'on peut

accorder, c'est que l'existence d'une rythmique anisosyllabique, dont certaines œuvres devaient encore circuler au début du xiv^e siècle, au moins à l'usage des publics populaires, a pu rendre poètes et auditeurs moins scrupuleux sur le compte exact des syllabes, quand les poèmes étaient rédigés, ou du moins avaient la prétention d'être rédigés, suivant les règles du système syllabique.

Nous écarterons de même les analogies que l'on serait tenté d'établir avec l'indécision du syllabisme dans l'*arte mayor*. Cette indécision se conforme à une règle, malmenée sans doute plus d'une fois par des poètes peu adroits, mais à une règle maintenant bien connue, et qui fait dépendre le rythme de la répartition d'un certain nombre d'accents. Nous allons voir plus bas que Juan Ruiz a, lui aussi, connu une rythmique de ce genre, et qu'il se plie sans difficulté à ses lois, quand il la pratique.

Force nous est donc de tourner nos regards ailleurs. Peut-être allons-nous trouver dans la poésie française la base d'une explication possible.

M. Menéndez Pidal a insisté sur le caractère polymétrique de la poésie espagnole, c'est-à-dire sur la tendance des poètes de la péninsule à choisir un rythme adéquat à la situation ou aux sentiments qu'ils exprimaient, et à changer ce rythme au cours d'un même poème, chaque fois qu'ils en sentaient la nécessité ou l'utilité¹. C'est là, à son avis, un caractère fondamental de la littérature espagnole, et un très bel exemple nous en est fourni par la versification si riche et si variée de la *comedia* classique, opposée à celle de la tragédie française du xvii^e siècle, qui peut en effet paraître quelque peu monotone. Cette tendance se montre déjà au Moyen-Age : il suffit de penser à la richesse des rythmes que l'on rencontre dans l'*Historia Troyana*, adaptation du roman de Benoît de Sainte More, qui ne connaît, lui, que l'octosyllabe à rimes plates.

Toutefois, sans contester l'exactitude de cette remarque ni en diminuer la portée, il est bon de noter que l'ancienne littérature française a connu, elle aussi, des velléités du même ordre. Robert de Ho, dans ses *Enseignements*, les auteurs anglo-normands d'une version de l'*Apocalypse* et d'une *Vie de St Auban*, celui de la *Petite Philosophie* étudiée par P. Meyer, Christine de Pisan dans son *Chemin de longue Etude*, Froissart dans son *Trésor amoureux*, ont su varier leur rythme, au moins en partie, au gré de leur inspiration².

1. Cf. en dernier lieu *Historia Troyana*, Madrid, 1934, pp. xix-xx.

2. Ces exemples sont relevés par Tobler, *Vom französischen Versbau*, pp. 10-12 ; les cas de Philippe de Thaon, de Wace ou de l'auteur du *Partenopeus*, cités par le même érudit, sont différents ; il s'agit chez ces derniers d'un changement de procédé au cours de la composition de l'œuvre. Sur cette question, on pourra

Et que dire de la versification si riche et si variée du *Mystère du Vieil Testament*, beau pendant à mettre en regard de la *Comedia spagnole* ?

Mais il est évident qu'il n'y a rien de commun entre cette variété rythmique, qui fait passer un auteur d'un rythme bien défini et régulier à un autre rythme, non moins défini et non moins régulier, d'une part, et la fluctuation, telle que nous l'avons constatée dans le *Libro de Buen Amor*, de l'autre. En admettant même (ce qui serait évidemment faux) que le passage de l'heptasyllabe à l'octosyllabe s'explique chaque fois chez Juan Ruiz par des raisons esthétiques ou de composition, il faudrait encore rendre compte, du point de vue rythmique, de l'enchevêtrement inextricable des deux sortes de vers. Chez les poètes cités plus haut, chaque type de rythme forme un tout complet en lui-même, sans mélange avec le type précédent ou suivant. Le lecteur n'a aucune peine à saisir chaque fois l'unité rythmique qui se présente dans toute sa pureté ; on lui demande simplement l'effort, somme toute peu important, de quitter de temps à autre le chemin indiqué par un premier rythme pour s'engager dans une autre voie, d'abandonner l'allure imposée pendant un certain temps par le poète pour en adopter une autre, ou plus rapide ou plus lente, ou plus saccadée ou plus fluide, et cela en relation plus ou moins étroite, selon l'habileté de l'auteur, avec le contenu du développement. La fluctuation de la *cuaderna vía*, au contraire, en brisant à tout moment le moule dans lequel le vers semblait vouloir se couler, pose un tout autre problème.

Peut-être serrerons-nous le problème de plus près, en examinant une autre particularité de la poésie française du Moyen Age ; je veux parler de l'apparition de dodécasyllabes au milieu des décasyllabes normaux, dans certaines chansons de geste. Mais là encore il faut distinguer.

Tantôt les dodécasyllabes sont nombreux, arrivant jusqu'à disputer la première place aux décasyllabes ; tantôt au contraire ils n'apparaissent que rarement et comme se glissant honteux là où ils ne devraient pas figurer. Le premier cas se présente entre autres dans la chanson d'*Aiol*, dans le manuscrit de Paris de la version rimée de la *Chanson de Roland*, dans la *Chevalerie Vivien* (version du manuscrit de Boulogne) ; le second, dans le *Roland* d'Oxford ou *Amis et Amiles*.

Les deux cas sont différents, et une explication vraisemblable du premier a été donnée par Foerster dans son édition d'*Aiol*¹ : il

consulter aussi les remarques Stengel, *Grundriss de Gröber*, II, 1, pp. 73-75, au reste tout à fait insuffisantes et superficielles, surtout en ce qui concerne l'espagnol.

1. Heilbronn, 1882, pp. xxiii-xxvi.

s'agit de *rifacimenti* tardifs, où des auteurs rédigeant en alexandrins ont introduit dans leurs productions de longs morceaux empruntés tels quels aux poèmes plus anciens qu'ils remettaient au goût du jour ; or ces poèmes plus anciens étaient écrits en décasyllabes. Comme cette littérature n'avait guère qu'une valeur commerciale¹, les jongleurs qui l'ont pratiquée ne se sont pas donné la peine de mettre en harmonie les passages qu'ils utilisaient et les produits de leur propre veine ; ils se sont contentés d'à peu près. Ce mélange n'est pas le résultat d'une technique particulière et consciente : il ne nous intéresse pas ici.

Tout autre est le cas du *Roland* d'Oxford, où M. Bédier compte dix-neuf alexandrins sur quatre mille vers², d'*Amis et Amiles*, où l'éditeur a relevé neuf alexandrins sur un total de trois mille cinq cent quatre décasyllabes³. On pourra ajouter les exemples du *Ronsasvals* provençal, publié par M. M. Roques⁴, et du *Roland à Saragosse*⁵. Cette fois, personne ne croira qu'un poète, qu'il soit entièrement original, ou travaille en suivant de très près un modèle plus ancien, la question n'importe pas ici, qu'un poète, dis-je, capable de construire plus de trois mille vers corrects, n'aurait pas pu au prix d'un très léger effort supplémentaire redresser les quelque dix-neuf alexandrins, dont le *Roland* d'Oxford, par exemple, est parsemé. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'il ne l'a pas voulu, c'est qu'il n'en a pas senti la nécessité, c'est que son sens rythmique admettait très bien le voisinage de deux rythmes aussi rapprochés l'un de l'autre que le décasyllabe et l'alexandrin et par conséquent aussi capables de créer du flottement à l'audition. Ce flottement, cette indécision rythmique, qui nous apparaissent si désagréables aujourd'hui, il faut croire que le Moyen Age — auteurs et public — s'en est très bien accommodé.

Il reste toutefois que la variation dont nous venons de parler est exceptionnelle ; chez Juan Ruiz, ainsi que chez les autres auteurs de la *cuaderna vía*, elle est au contraire continuelle et répandue tout le long de l'œuvre.

Mais il est une chanson de geste où cette variation se rencontre avec l'ampleur que nous constatons chez notre poète — et peut-être ce texte va-t-il nous mettre sur la voie d'une explication pos-

1. M. Bédier dit *industrielle*, cf. *La Chanson de Roland*, Commentaires, Paris, 1927, p. 70.

2. *Op. cit.*, p. 267.

3. Ed. C. Hofmann, 1852, remarque sur le vers 247.

4. *Rom.* LVIII (1932), pp. 1-28, une quinzaine d'alexandrins sur 826 vers.

5. Analyse et édition partielle par le même savant, *Homenaje ofrecido á Menéndez Pidal*, III, pp. 407-413.

sible : je veux parler de l'*Entrée d'Espagne*¹. Dans ce texte, d'une longueur assez considérable — plus de 15.000 vers — les alexandrins et les décasyllabes se coudoient et se mêlent ; ils se mêlent si bien qu'ils se partagent le poème à peu près par moitié (8634 des uns contre 7107 des autres). De plus leur succession est tout à fait capricieuse, leur répartition impossible à expliquer d'aucun point de vue. L'auteur passe de l'un à l'autre sans gêne apparente et sans souci. Or c'était un Italien qui écrivait une langue qui ne lui était pas familière et se pliait à une discipline poétique étrangère.

Franchissons à présent la mer, et nous rencontrerons le même phénomène en Angleterre. Il ne s'agit point ici des modifications apportées au rythme des mots par une prononciation vite aberrante de la prononciation continentale², modifications qui ont eu leurs répercussions sur la versification, les poètes locaux bâtissant leurs vers d'après leur prononciation propre et non point d'après la prononciation — réelle ou traditionnelle — des poètes français. Il s'agit de la particularité qu'offrent au moins trois œuvres, dont l'une est bien connue : une version de l'*Evangelium Nicodemi*³, les fragments d'une *Vie de St Thomas de Cantorbery*⁴, enfin *Gui de Warwick*⁵. Dans ces textes rédigés en principe en octosyllabes, les vers de sept et de huit syllabes alternent continuellement avec la plus absolue fantaisie : le poète rythme par à peu près. Pourtant il n'est absolument pas douteux que son intention était de reproduire la forme habituelle des romans français continentaux, l'octosyllabe à rimes plates. Mais cette intention, il n'a pas été capable de la réaliser pleinement : il en a été empêché par les entraves dont le chargeait la mise en œuvre d'une poétique et d'une langue quasiment étrangères. Une explication analogue conviendrait, je pense, à la technique de l'*Entrée d'Espagne*.

Si nous revenons à présent aux auteurs de la *cuaderna vía*, notons tout de suite qu'aucun d'eux n'écrit dans une langue étrangère ou importée ; ils travaillent dans leur propre idiome. Mais je crois qu'ils se sont imposés une forme métrique, qui, elle, leur était étrangère et, qui plus est, une forme métrique en contradiction avec les tendances rythmiques profondes de leur langue.

Que la *cuaderna vía* soit d'origine française — question que nous

1. Ed. A. Thomas, SAT, Paris, 1913, p. cxxiii.

2. Sur toute cette question qui soulève des problèmes souvent absolument semblables aux problèmes posés par notre texte, on pourra consulter l'introduction de John E. Matzke aux *Œuvres de Simund de Freine*, SAT, Paris, 1909, pp. XLIII-LX.

3. N° 80 in Vising, *Anglo-norman Language and Literature*, Oxford, 1923.

4. Publiés par P. Meyer, SAT, Paris, 1885.

5. Ed. A. Ewert, Cl. fr. du M. A., Paris, 1933, pp. xxv-xxvi.

avons laissée en suspens au début de cette étude — je crois qu'on n'en saurait guère douter. M. Menéndez Pidal considère le fait comme allant de soi¹ et découlant de l'extrême fréquence de cette forme dans la littérature morale française dès le milieu du ^{xii}^e siècle, c'est-à-dire à une époque bien antérieure à celle où les premiers essais similaires apparaissent en Espagne². D'autre part, l'alexandrin, avec ses deux accents placés sur des syllabes paires, six et douze, est en contradiction formelle avec les formes métriques naturelles de la péninsule, qui pratiquent le rythme impair : vers de quatre, six, huit syllabes, suivant la nomenclature espagnole, c'est-à-dire portant l'accent sur les troisième, cinquième, septième syllabes.

Je crois donc que les poètes qui ont pratiqué la *cuaderna vía* se sont heurtés à des difficultés qui provenaient du rythme propre de leur langue. Ces difficultés, ils les ont résolues avec des succès divers, selon leur habileté, mais aussi selon leur plus ou moins de facilité à se laisser aller à l'irrégularité. Plus le poète est érudit, livresque, formaliste, moins il s'accorde de liberté, et il arrive ainsi à la régularité presque parfaite d'un Berceo ou d'un Lopez de Ayala. Moins au contraire il se préoccupe de la règle pour ne viser que l'effet, plus il pense à un auditoire peu exigeant sur la forme et surtout peu au courant des nouveautés et des raffinements à la mode d'outre-monts, plus il se laissera aller, en dépit du vêtement étranger où il se guinde, à la traditionnelle indifférence de l'oreille espagnole pour le compte des syllabes. Nous avons dit plus haut que la survivance probable des formes de poésie dite amétrique avait sans doute contribué à rendre les auditoires des jongleurs qui pratiquaient le *mester de clerecia* peu soucieux de l'exactitude syllabique. Il faut penser aussi à l'existence probable, dès cette époque du vers de *romance* c'est-à-dire du vers de seize syllabes à deux hémistiches de huit, vers bien conforme au rythme de la langue, capable d'attirer et de faire trébucher à chaque pas notre intrus d'alexandrin. N'oublions pas en effet que ce dernier ne réussira pas à s'acclimater sur le sol espagnol qu'il devait bientôt quitter. La *cuaderna vía* atteindra à grand'peine la fin du ^{xiv}^e siècle ; après un siècle et demi d'effort, les poètes castillans se résigneront à l'abandonner définitivement.

Aussi, quand l'auteur de l'*Alexandre* s'écriait en des vers bien souvent cités :

Fablar curso rimado por la cuaderna vía,
a sillavas cuntadas, ca es grant maestria,

1. Cf. *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 353-355.

2. L'énumération des textes français qui s'y conforment, dans Menéndez Pidal, *loc. cit.*, n'est naturellement pas exhaustive. C'est la forme VIII de Naetebus, qui cite près de 120 exemples.

il se faisait illusion non seulement sur son propre talent — il bronche en effet plus souvent qu'à son tour — mais aussi sur les possibilités d'adaptation de la forme métrique dont il vantait la valeur ¹.

Voici donc, en conclusion, comment on peut se représenter la fluctuation du rythme chez l'Archiprêtre. La strophe de *cuaderna vía*, transplantée par des poètes érudits au courant de la poésie étrangère, ne rencontra pas dans la péninsule un terroir favorable : le rythme naturel de la langue indigène, la sensibilité rythmique du peuple se prêtaient mal aux accentuations paires qu'exige l'alexandrin. Certains auteurs, au prix de gros efforts et — on l'a remarqué ² — au prix de violences étranges imposées au langage, ne se sont pas trop mal tirés d'affaire ; d'autres, tels les auteurs de l'*Alexandre* ou de l'*Apolonio*, ont en quelque sorte pactisé avec l'ennemi, et, tout en proclamant bien haut leur attachement à la *clerecía*, en affichant leur mépris pour cette *joglaría* incapable de normaliser le nombre des syllabes, ils ont sans vergogne laissé passer plus d'une irrégularité. Juan Ruiz, au contraire, loin de subir honteusement un joug inévitable, loin de chercher à dissimuler ses erreurs ou ses à peu près, accepte par avance d'un cœur léger les reproches que pourront lui faire les érudits ; bien plus, il prend les devants, fait de nécessité vertu et semble avoir au moins essayé de tirer parti de la fluctuation, profitant consciemment çà et là de l'ampleur que donne à l'expression un vers ou une tirade de vers de seize syllabes bien frappés.

Il n'en reste pas moins que le succès d'une pareille indécision dans le rythme ne peut s'expliquer, que par l'indulgence relative des publics du Moyen Age d'une part, de l'autre par la survivance plus ou moins populaire en Espagne de systèmes rythmiques anisosyllabiques, peut-être même tout à fait inorganiques. Avec le temps, et devant les exigences grandissantes des auditeurs, devant la diffusion d'un art plus rigide, toutes ces tolérances devaient disparaître, au moins de la poésie relevée. La *cuaderna vía*, forme

1. Son affirmation est à mettre aux côtés de celles de poètes français d'origine, mais rimant pour des publics d'Outre-Manche et conscients de leur supériorité technique :

*Or vous comencerei l'estoire bien rimée,
Tute faite par metre sanz sillabe fausée,*

dit l'auteur d'un poème sur la première croisade ; ou encore :

Seignours, oez chançon dont li vers sont bien fait,

dans Orson de Beauvais. Exemples cités par Vising, *Anglo-norm. Literature*, p. 80.

2. Henriquez Ureña, *La versificación española irregular*, p. 17, à propos de Berceo.

essentiellement savante et érudite, incapable également de se populariser et de se régulariser, trouvera ce jour-là toutes les portes fermées ¹.

1. Il existe en français dans la littérature continentale un texte auquel on pourrait être tenté d'attribuer une sorte de fluctuation. Il s'agit de *la Vieille*, poème traduit du latin de Richard de Fournival, par Jean Lefèvre. Ce dernier personnage nous est assez bien connu ; sa production littéraire n'est pas négligeable — elle est en tout cas assez abondante. Or, dans la préface en prose qu'il a placée en tête de son poème, il déclare : « J'entens a proceder de vers de VIII piez ou sillabes ou de IX a la fois rimez en françois. » (page 10 de l'édition de Cocheris, Paris, 1861). Et son éditeur, sur le vu de cette affirmation, s'est cru autorisé à laisser subsister les nombreux vers irréguliers qu'offraient les deux manuscrits qu'il connaissait (*ibid.*, p. LI). Il y a là certainement une erreur d'interprétation. Etant donné la formation érudite de Jean Lefèvre, la date où il composait, les modèles qu'il avait sous les yeux, le public auquel très vraisemblablement il s'adressait, toute fluctuation du rythme est chez lui inadmissible. Il entend vraisemblablement par vers de neuf pieds, les vers féminins.

CHAPITRE III

LA VERSIFICATION :

II. LES FORMES LYRIQUES

Les manuscrits du *Libro de Buen Amor* nous offrent, mêlés à la narration en *cuaderna vía* ou ajoutés en guise d'appendice, un certain nombre de pièces lyriques rédigées en un autre rythme que l'alexandrin. Ces pièces, l'auteur les avait réparties lui-même le long de son ouvrage, et, si nous en croyons ses affirmations répétées, elles n'étaient pas, dans son esprit, destinées à rester son moindre titre de gloire aux yeux de la postérité.

Elles sont au nombre de vingt, et traitent de sujets religieux et de sujets profanes. En voici l'énumération :

A) Pièces profanes (neuf) :

quatre *serranillas* : str. 959-971 ; str. 987-992 ; str. 997-1005 ; str. 1022-1042.

deux chants d'écoliers : str. 1650-1655 ; str. 1656-1660.

deux chants d'aveugles : str. 1710-1719 ; str. 1720-1728.

une *troba cazurra* : str. 115-120.

B) Pièces religieuses (onze) :

quatre *gozos* de la Vierge : str. 20-32 ; str. 33-43 ; str. 1635-1641 ; str. 1642-1649.

quatre *loores* de la Vierge : str. 1668-1672 ; str. 1673-1677 ; str. 1678-1683 ; str. 1684-1689.

un Ave Maria : str. 1661-1667.

deux Passions de Jésus-Christ (la première précédée d'une prière à Nuestra Señora del Vado) : str. 1045-1058 ; str. 1059-1066.

L'étude de leur forme métrique a souvent été tentée, sans qu'on soit encore parvenu à des résultats définitifs. Les notes de Puyol y Alonso ¹ sont sans intérêt ; les remarques d'Aguado ² et de Cejador ³

1. *Op. cit.*, pp. 218-229.

2. *Op. cit.*, pp. 98-103.

3. *Ed. cit.*, I, pp. xxxiii-xxxvi.

n'effleurent même pas le problème. Le seul effort sérieux est celui de Hanssen¹ : mais ses classifications et ses tentatives de reconstruction sont viciées à la base par une fausse conception initiale de la métrique de Juan Ruiz, qui l'a amené à faire au texte des manuscrits une violence aussi inadmissible du simple point de vue critique qu'inutile pour le but qu'il se proposait. Nous verrons, en effet, qu'à part deux ou trois pièces, la tradition manuscrite est suffisamment bonne pour nous permettre d'arriver à des résultats appréciables.

Le point de départ de notre enquête nous est fourni par les conclusions du livre de M. Henriquez Ureña, *La Versificación española irregular*, Madrid, 2^e éd., 1933, qui a établi définitivement que la péninsule ibérique a connu de tout temps un ou plusieurs systèmes de versification sans rapport avec le système syllabique des autres langues romanes. Il n'est pas question ici, une fois de plus, de la versification encore mystérieuse des chansons de gestes, ou même de certaines pièces lyriques anciennes (*Poema del Cid*, *Roncesvalles*, *Elena y Maria*). Ce procédé, Juan Ruiz ne le connaît pas ; il semble bien du reste que, dans ce second quart du xiv^e siècle, il soit déjà tombé en désuétude. Mais, en marge de la poésie syllabique, plus ou moins adaptée des provençaux d'abord, des italiens plus tard, il a vécu, et vit encore en Espagne une poésie dont le rythme est uniquement basé sur la répartition des accents. L'importance et la dignité de ce procédé varient au cours des âges, suivant les fluctuations de la mode et des goûts littéraires : il n'a jamais cessé de manifester une vitalité qui témoigne combien il est conforme aux nécessités profondes de la sensibilité et de la rythmique espagnoles.

Le fait essentiel est celui-ci : à côté de pièces établies sur le modèle syllabique, il existe chez Juan Ruiz des pièces dont le rythme est accentuel, c'est-à-dire reposant sur une disposition régulière des accents le long du vers. Il est donc vain de chercher à donner à ces pièces une régularité syllabique qu'elles n'ont jamais eue. Dans d'autres pièces les deux procédés se coudoient. Deux ou trois autres restent d'interprétation douteuse. Nous étudierons d'abord les formes syllabiques, puis les formes accentuelles. Nous réserverons pour la fin celles pour lesquelles il nous a été impossible de trouver une explication satisfaisante.

I. — LES FORMES SYLLABIQUES.

La plupart des poésies syllabiques sont écrites en octosyllabes. La répartition des accents n'y joue aucun rôle. Ce sont, dans l'ordre du texte :

1. Nombreuses dissertations, résumées et mises au point dans son étude citée à la bibliographie, n° 40.

- a) le *gozo* I de la Vierge, str. 20-32.
- b) la *troba cazurra*, str. 115-120.
- c) les *serranillas*, I, str. 959-971 ; II, str. 987-992 ; III, str. 997-1005.
- d) les chants d'écoliers I, str. 1650-1655 ; II, str. 1656-1657.
- e) la *cantica de loores* II, str. 1673-1677.
- f) les chants d'aveugles I, str. 1710-1719 ; II, str. 1720-1728.

En tout dix pièces, auxquelles il convient d'ajouter le *gozo* II, str. 33-43, où un vers de *pié quebrado* se mêle à l'octosyllabe.

La scansion est généralement satisfaisante (cf. par ex. la *serranilla* II). Il y a lieu de croire que les quelques irrégularités, faciles à corriger la plupart du temps par la comparaison des deux manuscrits S et G, quand on peut réunir leurs deux leçons, sont dues à une tradition fautive du texte. Il n'y a certainement pas fluctuation du rythme.

En ce qui concerne la construction des strophes, quatre de ces pièces sont construites sur un type particulier, l'*estribote*. C'est une composition qui comprend d'abord un distique sur une rime (*villancico* ou *estribillo*), puis un nombre indéterminé de strophes, formées elles-mêmes de trois vers monorimes suivis d'un vers (*uelta*) qui reprend la rime du *villancico*. Le *villancico* se répète après chaque strophe :

Schéma : aa, bbba, aa bbba, aa, etc...

Cette disposition de rimes peut s'appliquer à des combinaisons plus compliquées que l'octosyllabe (cf. *infra* les deux Passions). Elle est déjà fréquente dans le chansonnier d'Alphonse le Sage. Les Mores espagnols l'ont pratiquée sous le nom de *zejel*. Elle correspond à une structure mélodique relativement simple dont on trouvera l'explication et un exemple dans Th. Gerold, *La Musique au Moyen Age*, Paris, 1932, pp. 230-233¹.

Les *estribotes* de Juan Ruiz sont : le *gozo* I de la Vierge, la *troba cazurra* et les deux chants d'écoliers, que le manuscrit S confond en

1. Ce n'est pas le lieu de discuter ici de l'origine de cette forme strophique. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'il est hautement improbable que les chrétiens l'aient empruntée aux mores établis en Espagne. Il s'agit plutôt de la cristallisation, sous une forme simple, de la strophe primitive de la chanson à danser (couplet de trois vers, suivi d'un refrain), forme dans laquelle la liaison couplet-refrain a été réalisée par l'adjonction au couplet d'un quatrième vers sur la rime du refrain. La genèse de cette forme a été expliquée par M. A. Jeanroy, *Origines...*, pp. 397-401. Il est inexact de dire, comme le fait M. Henriquez Ureña, que Guillaume de Poitiers ait employé cette strophe. Sa pièce V (éd. Jeanroy, Paris, 1913) la rappelle toutefois d'assez près. Le type a également été connu en Italie, cf. le texte anonyme publié par Savj-Lopez et Bartoli, *Altitalienische Chrestomathie*, Strasbourg, 1903, p. 131.

un seul : ils ne donnent lieu à aucune remarque particulière, sauf que l'*estribillo* du premier *gozo* est à rime intérieure.

Les autres pièces, c'est-à-dire les trois premières *serranillas*, les deux chants d'aveugles et la *cantica II de loores*, sont disposées en strophes parallèles. Les formes en sont généralement simples.

a) Chant d'aveugles I, str. 1710-1719 : dix strophes de dix vers octosyllabiques sur deux rimes sans refrain. Type : *ab, ab, ab*. Les rimes sont *llanas* ou *agudas* indifféremment.

b) Chant d'aveugles II, str. 1720-1728 : sept strophes de six vers octosyllabes sur trois rimes, avec une strophe d'introduction et une de conclusion de cinq vers sur deux rimes, construites symétriquement. Type de la strophe : *aa, bb, cc* — de la strophe d'introduction : *ddd, ee* — de conclusion : *ff, ggg*. Les rimes sont *agudas* ou *llanas* indifféremment. Le manuscrit *G* a perdu le sens du rythme à la strophe 1726, ce qui a entraîné chez Ducamin une mauvaise numérotation qui a passé dans l'édition de Cejador.

c) *Serranilla* I, str. 959-971 : treize strophes de sept vers octosyllabes sur trois rimes sans refrain. Type : *abab, ccb*. Toutes les rimes sont *llanas*. Il y a généralement une ponctuation forte après le quatrième vers, c'est-à-dire que la strophe a tendance à s'organiser sur le type : *abab + ccb*. Aussi la ponctuation de Cejador 961 *d* me semble-t-elle erronée. Cf. pourtant la strophe 968.

d) *Serranilla* II, str. 987-992 : cinq strophes de neuf vers octosyllabes sur trois rimes, plus un refrain de trois vers. Le dernier vers de la strophe rime avec le dernier vers du refrain. Type : *ab, ab, ab, ab, c. DDC*. Toutes les rimes sont *llanas*. Les strophes sont *capfinidas* le dernier mot de chaque strophe étant le premier de la strophe suivante. La strophe s'organise : *abab + abab + c*. La ponctuation de Cejador 990 *c* est donc mauvaise.

e) *Serranilla* III, str. 997-1005 : neuf strophes de sept vers octosyllabes sur deux rimes sans refrain. Type : *abababb*. Toutes les rimes sont *llanas*. Il semble que les vers se répartissent suivant le schéma : *abab + abb*. Le texte de la première strophe est corrompu : ce n'est pas une raison pour bâtir une strophe de 8 vers, comme le fait Cejador.

f) *Cantica de loores* II, str. 1673-1677 : quatre strophes de huit vers sur trois rimes, avec refrain de quatre vers sur deux rimes. Type classique de l'octave : *abab + bccb DEED*. Les strophes sont *capfinidas* ; la reprise porte sur tout le vers. Les rimes sont *agudas* ou *llanas* ; celles du refrain sont sans rapport avec celles de la strophe.

g) *Gozo de Santa Maria* II, str. 33-43 : onze strophes de six vers sur deux rimes, composées de deux parties identiques : deux octosyllabes suivis d'un *quebrado* de quatre. Type : *8 a 8 a 4 b + 8 a*

8 a 4 b. Les octosyllabes riment ensemble, les tétrasyllabes également. Les vers sont *agudos* ou *llanos*, indifféremment, mais les vers *agudos* comptent le même nombre de syllabes que les vers *llanos* (loi de Mussafia, cf. infra).

A côté des pièces octosyllabes, notre recueil comporte une pièce construite en vers de six syllabes. C'est la *serranilla* IV, str. 1022-1042, composée de vingt strophes de cinq vers sur deux rimes, plus un vers qui rime avec l'*estribillo*, formé lui-même de quatre vers sur une rime (un vers *suelto*?). Type : *aabbc CC(X)C*. La rime du troisième vers de l'*estribillo* est douteuse (*aldara*) ; toutes les rimes sont *llanas*.

II. — LES DEUX PASSIONS.

Vers le milieu du *Libro de Buen Amor*, se rencontrent les deux Passions, dont nous allons maintenant parler (str. 1046-1058 et str. 1059-1066).

La première contient, en manière d'introduction, dans les deux premières strophes, une prière à Santa Maria del Vado, mais sa forme métrique n'en est pas affectée. C'est un *estribote* de douze strophes de quatre vers, précédé d'un *estribillo* de deux vers, suivant la formule traditionnelle :

bb aaab, bb aaab, bb aaab, bb etc...

Les vers sont formés chacun d'un double hexasyllabe à rime intérieure, sauf la *puella* de chaque strophe, dont le premier hémistiche est *suelto*. Les rimes sont disposées de telle façon que les hémistiches de chaque vers riment avec les hémistiches correspondants du vers correspondant, ce qui donne le schéma suivant :

b'b, b'b a'a, a'a, a'a, xb, b'b, b'b etc...

L'unité du rythme étant le double hexasyllabe, on a vu dans cette pièce une première ébauche de l'*arte mayor*. Mais on ne constate aucune tendance à répartir les accents suivant le schéma qui prévaudra plus tard. L'application de la loi de Mussafia¹ dont nous allons parler me semble même révéler que nous avons à faire à des

1. On sait que l'on désigne ainsi le procédé qui consiste à donner aux vers *llanos* (féminins) le même nombre de syllabes qu'aux vers *agudos* (masculins), sans tenir compte de la place du dernier accent rythmique. Ce procédé, absolument contraire aux principes fondamentaux de la métrique romane, a reçu une application assez fréquente dans la poésie gallego-portugaise. Il n'est pas inconnu non plus à certains poètes de langue française, cf. A. Tobler, *Vom französischen Versbau*, pp. 9-10.

vers dont le rythme est à base syllabique, alors que l'*arte mayor* est un rythme originellement accentuel.

Les hémistiches de la strophe proprement dite sont généralement *llanos* (six syllabes). On ne trouve des hémistiches *agudos* que dans les strophes 1048, 1055, 1056, 1058, et chaque fois dans la seconde moitié du vers : dans ce cas, l'hémistiche compte également six syllabes (loi de Mussafia).

Dans l'*estribillo*, les seconds hémistiches sont *agudos* ; ils comptent six syllabes. Il en est de même pour la seconde moitié de la *vuelta* de chaque strophe. Les premiers hémistiches des *vueltas* des strophes 1047, 1049, 1053, 1056, sont également masculins : ils comptent six syllabes.

La scansion est parfaitement régulière ; le texte est excellent, à part quelques transpositions de mots dans *S* que *G* permet facilement de corriger. La seule correction à faire — et elle est immédiate — se trouve au vers 1057 *a* : il faut lire *deçido* et non *descendido*. Il convient de remarquer l'hémistiche *esdrújulo* : *lastima* (1052 *b*), et l'hémistiche *agudo* : *morra* (1053 *c*). Au vers 1051 *b*, *S* porte *los traydores*, *G*. *los jodios*. Les deux sont admissibles, Juan Ruiz connaissant la scansion *jodios* (deux syllabes, *agudo*) et *traydor* étant toujours chez lui dissyllabique (7 *d*, 119 *b*, 220 *a*, 790 *a*).

Les hémistiches sont indépendants l'un de l'autre, sauf 1057 *c*, où il faut admettre la synalèphe entre *tajada* et *en*.

La deuxième Passion (1059-1066) — *estribote*, sept strophes plus un *estribillo* — est construite sur le même modèle, avec les différences suivantes :

L'hémistiche intérieur de la *vuelta* n'est pas *suelto*. Le schéma est donc le suivant :

b'b, b'b a'a, a'a, a'a, b'b, b'b, b'b etc...

Les vers ne sont pas des doubles hexasyllabes, mais des doubles heptasyllabes (alexandrins à rime intérieure). La loi de Mussafia n'est pas appliquée, c'est-à-dire que les vers *agudos* ont une syllabe de moins (six) que les vers *llanos*. Le texte est également excellent et ne réclame que quelques transpositions indiquées par *G*.

III. — LES FORMES ACCENTUELLES.

Dans les trois pièces suivantes, il semble facile de retrouver les principes de versification suivis par l'auteur.

a) L'*Ave Maria*, str. 1661-1667. Cette pièce a été soumise, par Hanssen en particulier, à de violentes corrections. La scansion pro-

posée ci-dessous a le mérite de s'en tenir au texte de *S* que je considère comme excellent. Les seules rectifications à faire sont immédiates et évidentes : 1664 *b*, lire *egualeza*, non *egualança* — 1666 *e*, lire *perdicion*, non *perdimiento* — 1667 *d*, lire *error*, non *errar*. De plus au vers 1662 *a syn mançilla* doit être transposé au début du vers suivant, de même que *siempre sigua* au vers 1667 *e*. Le texte latin glosé ne fait pas partie de la strophe¹. On obtient ainsi le chéma suivant :

4	+	4				<i>a</i>	+	<i>b</i>
		8						<i>c</i>
		8						<i>a</i>
4						<i>b</i>		
		8						<i>c</i>
		8						<i>c</i>
		8						<i>D</i>
		8						<i>D</i>
4								<i>E</i>

Autrement dit, nous avons à faire à une strophe en deux parties à base octosyllabique, avec *pié quebrado* de quatre. Le premier octosyllabe est formé de deux hémistiches de quatre à rime intérieure : on peut y voir, si l'on veut, deux tétrasyllabes. Les trois derniers vers (8 *D*, 8 *D*, 4 *E*) sont sur la même rime dans chaque strophe et reproduisent les rimes du refrain, dont voici le schéma :

4						<i>D</i>
		8				<i>D</i>
		8				<i>D</i>
4						<i>E</i>

Nous étudierons d'abord la scansion des vers longs qu'à défaut d'autre terme nous appellerons octosyllabes, puis celle des vers courts (tétrasyllabes, double tétrasyllabe).

Le poème comprenant six strophes, il offre trente-six vers longs, dont vingt-neuf *llanos*, sept *agudos*. Voici les types que l'on rencontre, tous équivalents, puisqu'ils répartissent les accents intérieurs de la même façon :

1^o Le premier accent porte sur la troisième syllabe, le second sur la septième ; rythme 3-7 ; début anapestique ; le vers a huit syllabes. De ce type, vingt.

Melezina de coydados.
Que me guardes limpia rosa.
. . / . . . / .

1. Pour le même procédé, cf. une glose analogue de Fray Hernando de Talavera dans Menéndez y Pelayo, *Antología*, IV, p. 325.

2^o Le premier accent porte sur la deuxième syllabe, le second sur la sixième ; rythme 2-6 ; début iambique ; le vers a sept syllabes. De ce type, cinq.

Te pido virtuosa. ..
 En carcel peligrosa.
 . / . . . / .

3^o Le premier accent porte sur la première syllabe, le second sur la cinquième ; rythme 1-5 ; début trochaïque ; le vers a six syllabes. De ce type, deux.

Virgen mi fiança.
 Guarda me toda-ora.
 / . . . / .

Deux vers restent en dehors du système ; mais au vers 1663 *g*, il faut sans doute supprimer *los* et scander *preciados* ; au vers 1663 *d*, il suffit de lire *mucho bella*. Dans ce cas, les deux vers rentrent tous deux dans le type 1^o.

Les sept vers *agudos* correspondent au type 1^o, début anapestique, ils n'ont naturellement que sept syllabes :

El diablo suzio tal.
 . . / . . . /

On reconnaît sans peine que les octosyllabes ci-dessus étudiés se scandent d'après les mêmes principes que l'*arte mayor*¹. La différence réside dans le fait que le vers d'*arte mayor* a pour base un hémistiche de rythme ternaire : *Con nuéstro Macías* (deux accents séparés par deux temps faibles), tandis que le vers de Juan Ruiz a un rythme binaire, ou plus exactement semi-binaire : *Melezina de coydados* (deux accents séparés par trois temps faibles). Dans l'*arte mayor*, l'hémistiche normal a six syllabes ; mais il peut en perdre une par catalexe initiale : *Piédras y dardos*, ou au contraire en gagner une par anacruse initiale : *Aristótiles cerca*. L'octosyllabe de Juan Ruiz comportant un début anapestique, l'anacruse est impossible, car elle ferait perdre le sens du rythme en allongeant outre mesure la partie initiale faible du vers. Par contre la catalexe peut porter sur une ou deux syllabes, et produire ainsi des vers de sept ou six syllabes, sans détruire le rythme fondamental. Quand le vers est *agudo*, chez Juan Ruiz comme dans l'*arte mayor*, il comporte une syllabe de moins.

La scansion du double tétrasyllabe initial est un peu plus compliquée. Nous distinguerons les deux parties.

1. Cf. l'article de Fouché-Delbosc, *Rev. Hisp.*, 1902, et les remarques de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 93.

Première moitié : cinq *llanas*, une *aguda*; deux types : A) début trochaïque, quatre syllabes (trois si le vers est *agudo*); B) début iambique, trois syllabes, équivalent du premier par catalexe.

Type A : / . / . : *syn mançilla, escogida, santa flor*.

Type B : . / . : *estrella, onrrado, folgura*.

Deuxième moitié : cinq *llanas*, une *aguda*; deux types : A) début trochaïque, quatre syllabes; B) début iambique, cinq syllabes (quatre si le vers est *agudo*), équivalent du premier par anacrusse.

Type A : / . / . : *abogada, santa madre, non tanida*.

Type B : . / . / . : *resplandeciente, e salvaçion, sin egualeza*.

Les types A se correspondent, ainsi que les types B. L'indépendance relative des deux hémistiches résulte en particulier de la scansion de *santa flor*, où *flor* est considéré comme un mot *agudo* final de vers. Par contre la correspondance des types A-A et B-B permet de donner à l'ensemble chaque fois le même nombre de syllabes.

Le tétrasyllabe final de strophe n'offre aucune difficulté. Le refrain est régulier. Noter la synalèphe entre le vers long et le *pie quebrado* : *e perdicion* (1666 e).

b) La *cantica de loores* IV, str. 1684-1689. Cinq strophes de six vers (base hexasyllabique) sur deux rimes disposées suivant le type : *aabaab* — plus un refrain de quatre vers (base octosyllabique) disposé en *redondilla* (*abba*). Les vers sont indifféremment *llanos* ou *agudos*. Les rimes du refrain sont sans rapport avec celles de la strophe.

Des trente vers hexasyllabes de la pièce, vingt-deux sont *llanos*, huit *agudos*. Parmi les vers *llanos*, on rencontre les types suivants :

1^o Le premier accent porte sur la deuxième syllabe, le second sur la cinquième; rythme 2-5; le vers a six syllabes. De ce type, quinze :

Ventura astrosa

Cruel enojosa

E falsa vezina.

. / . . / .

2^o Le premier accent porte sur la troisième syllabe, le second sur la sixième; rythme 3-6; le vers a sept syllabes. De ce type, six :

Contra mi tan dañosa

En tormenta tamaña

. . / . . / .

3^o Le premier accent porte sur la première syllabe, le second sur la quatrième; rythme 1-4; le vers a cinq syllabes. De ce type, un :

Coyta-e pesares.

/ . . / .

Les vers *agudos* se répartissent entre le premier et le second de ces types. Ils ont naturellement une syllabe de moins chaque fois.

1^o Le premier accent porte sur la deuxième syllabe, le second sur la cinquième ; rythme 2-5 ; le vers a cinq syllabes. De ce type, cinq :

Nin puedo dezir.
Podran fenesçer.
. / . . /

2^o Le premier accent porte sur la troisième syllabe, le second sur la sixième ; rythme 3-6 ; le vers a six syllabes. De ce type, trois :

Que me fazes sofrir.
De mis penas creçer.
. . / . . /

Autrement dit, si nous prenons le type 1 comme type moyen, le type 2 en vient par anacrusse d'une syllabe, et le type 3 par catalexe d'une syllabe.

Le refrain, à base octosyllabique, offre les mêmes particularités de scansion que l'*Ave Maria* : vers à début iambique, sept syllabes — à début anapestique, huit syllabes. Pour le vers 1684 *b*, *Virgen Santa Maria* (début trochaïque, sept syllabes, non six, comme on s'y attendrait), cf. *infra*, la *Cantica de loores I*.

c) La *Cantica de loores I*, str. 1668-1672. Cinq strophes de huit vers octosyllabes, dont le premier et le troisième ne riment pas (*versos sueltos*). Type : *xbxb + bccb*. Les rimes sont *llanas*, sauf la rime *c* de la strophe 1670. Les vers de la *redondilla (bccb)* sont réguliers ; ils comptent, les *llanos* huit syllabes, les *agudos* sept.

Les vers du premier quatrain ont un rythme accentuel, et se conforment aux règles établies ci-dessus. Ceux dont le premier accent porte sur la troisième syllabe (début anapestique) ont huit syllabes :

Aguardando los coyados.
De dolor e de tristura.

Ce sont les plus nombreux (quatorze sur un total de vingt vers). Ceux dont le premier accent porte sur la deuxième syllabe (début iambique) ont sept syllabes :

Miraglos muchos faze(s).
A ty me encomiendo.

Un seul débute par une syllabe accentuée (début trochaïque) : il n'a que six syllabes :

Virgen siempre pura.

Trois vers semblent ne pas se conformer à la règle. Le vers 1669 *a* :

Ayudas al inocente,

en effet, quoique de début iambique, compte huit syllabes, et non sept comme on s'y attendrait.

L'explication est, je pense, la suivante : le vers en question offre une différence de structure interne avec le vers

Miraglos muchos faze(s),

pris tout à l'heure en exemple. Celui-ci présente, en effet, un rythme binaire : . / . / . / ., absolument identique à celui des octosyllabes à début anapestique :

Aguardando los coyados.

. . / . / . / .

Il en dérive par la seule anacrusse d'une syllabe initiale. Au contraire :

Ayudas al inocente

. / . . / . / .

se tire du type de base (octosyllabe anapestique) par un renversement de rythme intérieur (*Taktwechsel* des métriciens allemands) tout à fait analogue à celui de la poésie latine rythmique, qui considère comme équivalents, par exemple, les deux vers suivants¹ : *quod solebam dicere* (. . / . / . /) et *expertus sum opere* (. / . . / . /). Or ce renversement n'entraîne pas de modification dans le nombre des syllabes. On notera combien les deux vers latins cités, qui sont des heptasyllabes trochaïques du type le plus courant, recouvrent les vers espagnols que nous étudions.

De même, le vers 1672 *a* :

Virgen Santa Maria,

bien que de début trochaïque, comporte sept syllabes, non six. Sa structure interne (/ . / . . / .) est en effet différente de celle du vers pris plus haut comme exemple : Virgen siempre pura (/ . / . / .). Du même coup se trouve expliqué le vers 1684 *b*, de la *Cantica de loores* IV. Le vers 1671 *a'* est identique au vers 1669 *a*.

IV. — PIÈCES DOUTEUSES.

Trois pièces offrent encore quelques difficultés. Nous étudierons d'abord :

a) La *Cantica de loores* III, str. 1678-1683. En voici la première strophe :

1. Exemples empruntés à K. Strecker, *Einführung in das Mittellatein*, Berlin, 1929, p. 33.

Quiero seguir a ty, flor de las flores,
 Siempre dezir, cantar de tus loores,
 Non me partir de te servir,
 Mejor de las mejores.

Les six strophes de la pièce sont identiques. Au vers 1679 *c*, il faut lire *tribulanza*, non *tribulacion*. La première partie du vers 1681 *b* est corrompue, ainsi que le montre la rime ; *dolor* a dû prendre la place d'un autre mot ; Hanssen conjecture *malestar*, que rien n'indique, mais qui convient au sens et fait le vers.

La construction de la pièce semble claire à première vue. Elle est bâtie à l'aide de deux types de vers, le tétrasyllabe et l'heptasyllabe, disposés suivant un schéma assez savant : deux *cola* de 4 + 7, le petit vers est redoublé, et la strophe se ferme sur le grand vers, autrement dit : 2 fois (4 + 7) + 2 fois 4 + 7.

Tous les vers de quatre riment ensemble, ainsi que les vers de sept. Deux questions se posent : 1^o Quelle est exactement la nature des vers ? 2^o Avons-nous à faire à un véritable endécasyllabe, comme on l'a soutenu ?

Les vers longs, au nombre de dix-huit (trois par strophe), tous *llanos*, sont régulièrement heptasyllabes (début iambique), sauf 1680 *b*, *con dolor adormentado*, pour lequel on peut penser à une anacrusse (début anapestique, huit syllabes), et 1681 *a*, *puerto de folgura*, pour lequel on peut penser à une catalexe (début trochaïque, six syllabes).

Les vers courts, au nombre de vingt-quatre (quatre par strophe), se répartissent en douze vers *llanos*, douze *agudos*. Les vers *agudos* ont régulièrement quatre syllabes, sauf 1681 *b*, qui est corrompu, et 1681 *a*, *estrella del mar*, qui en compte cinq et pour lequel on peut penser soit à l'anacrusse d'une syllabe, soit, plus vraisemblablement, à une scansion avec aphérèse *strella*, cf. Hanssen, *Spanische Gramm.*, p. 34. Les vers *llanos* semblent avoir cinq syllabes, sauf 1679 *a* (*grand fyança*) et 1679 *c* (*syn tardança*), qui n'en comptent que quatre (loi de Mussafia ?).

Une partie de ces difficultés, qu'il est évidemment trop facile de résoudre en accumulant les exceptions, semble disparaître, si l'on voit dans ces vers des endécasyllabes césurés à quatre, c'est-à-dire correspondant au décasyllabe épique français. Dans ce cas, le premier hémistichie peut compter cinq syllabes, s'il est *llano*. Au vers 1681 *a*, on aurait un vers césuré à cinq (?) : il ne serait plus question d'anacrusse pour la première partie ni de catalexe pour la seconde. Le vers 1680 *b* serait césuré à trois (*llano*, avec synalèphe *pena-atanta*), et la seconde partie, *con dolor atormentado*, serait régulière sans anacrusse. Au vers 1679 *a*, on aurait à faire à une césure féminine accentuée (césure lyrique). Toutes ces irrégularités ou maladresses sont à la

rigueur possibles¹ et on pourrait les mettre sur le compte de la rareté de ce rythme en Espagne².

Mais l'équilibre de la strophe me semble s'opposer à une pareille interprétation. La rime intérieure est peu compatible avec la nature de l'endécasyllabe césuré à quatre, et cet argument, insuffisant peut-être à lui seul, est renforcé par la présence dans la même strophe de deux vers certainement tétrasyllabiques, qui garantissent et protègent l'autonomie des premiers. Je ne pense pas non plus que l'endécasyllabe de cette sorte puisse entrer dans des combinaisons strophiques aussi variées que cette pièce de l'Archiprêtre, qui comporterait trois types métriques différents en quatre vers. Aussi, pour toutes ces raisons, le schéma donné en tête de cette analyse me semble-t-il devoir être préféré.

D'où provient-il et comment l'expliquer ? Il s'agit, à notre avis, du décalque d'une strophe rythmique latine, qui combine des heptasyllabes à rythme descendant ou trochaïque (7 — ◡) et des tétrasyllabes à rythme ascendant ou iambique (4 ◡ —). L'heptasyllabe trochaïque, sans être rare, n'est pas très fréquent dans la poésie latine rythmique ; on lui préfère généralement l'heptasyllabe iambique, par exemple dans la strophe dite des vagants. Mais, là où il est employé, on le trouve souvent en liaison justement avec le tétrasyllabe ascendant, ou le double tétrasyllabe ascendant (4 ◡ — + 4 ◡ —), schéma du troisième vers de la strophe que nous étudions. En voici deux exemples empruntés à Gautier de Châtillon :

Sole regente lora
Poli per altiora,
Quedam satis decora
Virguncula
Sub ulmo patula
Consederat, nam dederat
Arbor umbracula³,

c'est-à-dire : 3 fois 7 — ◡ + 4 ◡ — + 6 ◡ — + 2 fois 4 ◡ — + 6 ◡ — ; ou encore le refrain de la pièce 13 du même recueil :

O partium disparium
Mirabilis junctura,
Remedium nascentium
De carne peritura.

1. Cf. pour des cas analogues en français, où pourtant la césure à trois ne se rencontre pas, A. Tobler, *op. cit.*, pp. 99-103.

2. Il est employé encore par exemple par Fernán Pérez de Guzmán, cf. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 69 ; c'est à l'interprétation ci-dessus que semble se rallier le même auteur, *op. cit.*, p. 28, note. Nous allons voir que je ne la crois pas justifiée.

3. *Die Gedichte Walter von Châtillon*, éd. Strecker, Berlin, 1925, n° 32, p. 59.

c'est-à-dire : 2 fois 4 — + 7 — , répété deux fois. On remarquera que ce refrain est formé par le redoublement d'une combinaison absolument identique aux deux derniers vers de la trophe espagnole.

Si cette hypothèse est juste, le schéma que nous avons donné au début de cette analyse doit se compléter ainsi :

2 fois (4 — + 7 —) + 2 fois 4 — + 7 — .

Ce schéma explique que tous les vers longs soient *llanos* ; par contre, il exigerait que tous les vers courts fussent *agudos* et n'eussent que quatre syllabes. C'est ce qui se produit aux strophes 1678, 1681, 1683. La strophe 1682 est probablement dans le même cas malgré la rareté des formes verbales inchoatives apocopes¹.

Restent les strophes 1679 et 1680, où les vers courts sont *llanos*, incontestablement. Il convient alors de se demander s'il faut leur donner quatre ou cinq syllabes. La présence de vers *llanos* s'explique par la difficulté de trouver facilement en espagnol des finales *agudas* : il y a là un simple pis-aller. Pour ce qui est de leur longueur, on peut admettre, je crois, soit quatre, soit cinq syllabes. Si les vers ont cinq syllabes, l'atone placée à la césure ne compte pas (césure épique) : le rythme n'est pas touché, mais le compte des syllabes est compromis. Si les vers ont quatre syllabes, l'atone prend la place d'une syllabe qui devrait être accentuée (césure lyrique) : le rythme est détruit, ou ne peut être retenu que par une prononciation anormale du vocable, mais le compte des syllabes est sauvegardé.

Dans des conditions tout à fait analogues (adaptation du vers trochaïque latin de treize syllabes), la poésie française a considéré comme équivalents les trois types de vers suivants :²

Car riches hom sans amour	ne fait fors que muser.
Li gieu d'amors li vueil fai(re)	sanz nul arestement.
Face de moi ma dame	tote ses volentez.

Autrement dit, un hémistiche masculin de sept syllabes (1^{er} cas) est remplacé par un hémistiche féminin, soit de huit syllabes (césure épique, 2^e cas), soit de sept (césure lyrique, 3^e cas).

Notons qu'il est facile de ramener, chez l'Archiprêtre, tous les hémistiches féminins à quatre syllabes, c'est-à-dire de généraliser la césure lyrique, ce qui est peut-être la bonne solution. Il suffit de lire *triblanza* au vers 1679 c, de supprimer *muy* au vers 1680 a et de corriger *en sperança* au vers 1680 c.

1. Il faut corriger *guaresces* en *guaresce*, et par suite *das* en *da* ; le sujet est *merced* ; mais cette correction est de toute façon imposée par la rime.

2. Cf. A. Jeanroy, *Origines*..., pp. 352-353.

b) Les *gozos* III et IV. Pour ces deux dernières pièces, il m'a été impossible d'établir une interprétation satisfaisante. Elles offrent de grosses difficultés qui semblent provenir en partie de la mauvaise tradition qui nous les a conservées.

La première (str. 1635-1641) comprend sept strophes de huit vers sur trois rimes. Les vers sont de longueur inégale. Il semble qu'on ait le schéma suivant : 8 a 7 b 8 a 7 b 4 c 4 c 8 c 8 b.

La seconde (str. 1642-1649) comprend huit strophes de sept vers sur deux rimes : il semble qu'on ait à faire à six hexasyllabes, suivis d'un *pié quebrado* de quatre. Type : 6 a 6 b 6 a 6 b 6 a 6 b 4 b.

V. — CONCLUSION.

Si restreint donc que soit le choix qui nous a été conservé, on peut voir pourtant quelle variété de combinaisons se trouvait déjà à la disposition de notre poète. Cette perfection déjà considérable, cette facilité, cette aisance avec laquelle la langue se plie à des règles compliquées, prouvent surabondamment que nous avons là les conséquences d'une longue familiarité, et, quel que soit le génie particulier de notre auteur, il nous faut croire que de longue date d'autres poètes, ses rivaux ou ses prédécesseurs, s'étaient déjà rompus à cet exercice. Ces quelques pièces ne sont pas à coup sûr les premières tentatives faites pour adapter un idiome à un mode d'expression nouveau pour lui. Tout révèle une pratique déjà ancienne, et ces *serranillas*, ces complaints religieuses, ces chants d'allégresse, de moquerie ou de pitié, trahissent par la sûreté de leur facture qu'ils ne peuvent être que les survivants d'une ample littérature engloutie dans l'oubli, perdue sans doute à jamais par suite des rigueurs du temps, par suite aussi de l'incompréhension des générations littéraires subséquentes.

Ce témoignage vient donc s'ajouter à celui que nous apportent les livres de compte de tant de cours seigneuriales ou royales, les allusions de quelques œuvres littéraires, les mentions sauvées par hasard de quelque charte ou écriture, où tant de poètes sont signalés, mais dont les noms seuls ont survécu. Il vient s'ajouter également à celui que nous apporte l'étude des thèmes lyriques, qui, eux aussi, apparaîtront plus tard, tout formés, tout parfaits, après avoir vécu de la vie obscure de la poésie populaire, triviale ou champêtre, mais dont la perfection même ou la rigidité démontrent qu'ils sont chargés d'un passé lointain et productif. Au milieu de cette nuit, les vingt pièces de l'Archiprêtre jettent un peu de lumière : à leurs qualités intrinsèques, elles ajoutent l'honneur d'être de vénérables reliques.

Nous n'aborderons point la question si importante que pose la

coexistence à une même époque et chez le même auteur de deux systèmes rythmiques aussi différents que le système accentuel et le système syllabique. C'est un problème qui ne peut être utilement examiné qu'en faisant entrer en ligne de compte la lyrique gallego-portugaise. Indiquons seulement dès maintenant que le système accentuel, que l'on a peut-être un peu hâtivement mis sur le compte de tendances autochtones ou de survivances populaires, doit sans doute sa naissance et son développement en grande partie à la poésie rythmique latine, dont les règles furent transposées dans la langue vulgaire. Il n'en reste pas moins qu'une telle transposition ne se rencontre guère qu'en Espagne, du moins avec la vitalité que nous y constatons. Mais, là encore, y a-t-il originalité profonde en face des autres pays romans, ou attachement plus durable à un système que les langues sœurs auraient, elles aussi, connu, c'est ce qu'on ne peut encore trancher avec certitude¹.

En tout cas, la variété métrique que nous avons été à même de constater prouve à quel point notre poète maîtrisait sa technique. De l'*estribote*, bon pour des chants d'écoliers mendiants ou un *gozo* de la Vierge, d'un ton volontairement populaire, à l'envolée de l'*Ave Maria* ou du troisième *gozo*, quelle richesse de rythmes et de combinaisons ! Nous avons tenté de ranger les pièces par ordre de complication croissante. En premier lieu, les *estribotes* octosyllabiques, si indiqués pour une pochade du genre de *la roba cazurra* ou des pièces citées ci-dessus ; puis les combinaisons strophiques, simples d'abord dans les chants d'aveugles (types *aa bb...* ou *ab ab...*), mais qui s'élèvent ensuite jusqu'à la disposition de l'*octava* de la deuxième *cantica de loores* (*abab bccb*) en passant par les différentes *serranillas*, où l'emploi des strophes *capfinidas* dans l'une d'entre elles, l'exclusion des rimes *agudas* dans toutes les autres me semble révéler un soin particulier². A côté de cela, deux nouveaux *estribotes* ennoblis par l'emploi d'un élément plus complexe, plus savant que le simple octosyllabe de la *musa pedestris*. Enfin les grandes compositions lyriques telles que l'*Ave Maria* ou la troisième *cantica de loores*, où la musique devait encore souligner la ferveur du ton, le travail et la recherche de la mise en œuvre, la science du rythme.

Tel est l'enseignement qu'il nous convient de tirer de cette modeste étude de syllabes. Quelques obscurités subsistent encore : mais nous pouvons croire qu'un jour éclaircies, elles ne feront que confirmer les observations que nous avons rapportées.

1. Miss Isabel Pope a insisté, elle aussi, sur le substrat latin des formes rythmiques romanes dans un article sur la lyrique galicienne du XIII^e siècle, *Speculum*, IX (1934).

2. On notera, dans les *serranillas* I et III le respect de la règle de la « tripartition » provençale, sous sa forme la plus simple : ordre direct des pieds, « queue » de trois vers.

CHAPITRE IV

LA LANGUE

Le compte des syllabes n'offrant pas, dans la *cuaderna via*, de base solide à la discussion, la présente étude se bornera aux conclusions que l'on peut tirer de l'examen des rimes.

DISTINCTION ENTRE Z (SONORE) ET Ç (SOURD). — Notre auteur distingue avec soin les deux catégories de sifflantes.

Il rime régulièrement avec sonore :

a) les terminaisons de verbes en *-acit* : *faze, yaze, plaze* (372, 534, 778, 1550). Il y joint le verbe *enlaze* (372, 534, 1550) et les substantifs *sabze, cabze* (778).

b) les substantifs en *-icem* ou *-ucem* : *vezes, nuezes, fezes* (102, 861, 946, 1334). Il y joint l'adverbe-adjectif d'origine arabe *rrefezes* (102, 861, 946, 1334).

c) les substantifs en *-itia* et le verbe *vitiat* : *alteza, avoleza, dureza, franqueza, naturaleza, nobleza, pereza, pobleza, rriqueza, sotileza, tristeza, villeza* — *veza* (168). Il y joint *corteza* (**corticeam*, 1291), et *cereza* (*cereseam*, 1291).

d) les substantifs en *-icem* : *cervizes, narizes, perdizes* (242, 1293). Il y joint *prizes* (*preces*, 242) et *helizes* (1293, probablement une dérivation adjectivale de *hielo*).

e) des substantifs dérivés en apparence d'une formation en *-acia* : *amenaza, espinaza, mordaza, tenaza, torcaza* (415, 1091), auxquels est jointe une forme de *enlazar* : *enlazaras*.

f) la strophe 744 rime en *-azos* (sonore). Elle réunit *plazo* (cf. *rezar*), *lazo* (cf. supra *enlaza*), *pelmazo*, dérivé de *pelma*, et *llumazo*, de *plumaceum*.

g) la strophe 288 rime en *-izo*. Elle réunit *erizo* (*ericium*), *apostizo* (*appositicium*), *carrizo* (dérivé de *carex*) et *fizo*.

D'autre part, Juan Ruiz rime régulièrement avec sourde :

a) les produits de *-ty-* et de *-cy-* derrière consonne : *alça*, *caça*, *collaços*, *haça*, *maça* (*maço*), *março*, *moça*, *orça*, *plaça*, *roça* (si ce dernier vient de **ruptiare*).

b) les substantifs dérivés à l'aide du suffixe *-ça*, qu'ils soient nominaux (*-cea*) ou verbaux (confusion probable avec le suffixe *-ntia*) : *caraça* (94), *coraça* (924), *pyçaça* (924), *andança* (653), *pelaça* (752), *paraça* ou *parança* (752).

c) les produits de *-cy-* intervocalique (?) : *braço*, *abraço* (1406, 1488), *pedaço* (1488), et il y joint *cabeça* (1275).

d) les produits de *-rdy-* et de *-dy-* intervocalique : *garça* (569), *verça* (1275), *almuerça* (1032), *raça* (94), *baço* (1488), *roça* (s'il vient de **rodiare*, 1392).

e) les produits de *-ce-*, *-ci-* après consonne : verbes inchoatifs (279, 546, 591, etc.) auxquels se joignent régulièrement *vençer* (452, 607, 611), *peçes* (de *piscem*, 279, 1108), mais aussi *preçes* (de *preces*, 1108).

f) un grand nombre de mots savants en *-aça* (376), *-aço* (1492), *-eça* (1338), *-eço* (193), *-iça* (218), *-iço* (620, 777, 844, etc.), auxquels se joignent *laço* (*flaccidus*, 376, 1492) et *reço* (193, origine obscure).

g) les mots d'origine arabe : *almohaça* (*maça*, *coraça*, 924), *taça* (*plaça*, *raça*, 504), *queça* (*verça*, *cabeça*, 1275).

h) enfin la strophe 1618 réunit : *março*, *maço*, *rretaço*, *rregaço* (ces deux derniers d'origine inconnue), et la strophe 1275 : *verças*, *cabeças*, *queças* et *almueças*, pour lequel on se rapportera à Jud, RFE VII (1920), p. 339, qui ne connaît pas l'exemple de Juan Ruiz, et la strophe 569 : *çarça*, *haça*, *garça* et *plaça*, où *çarça* est d'origine douteuse.

REMARQUES. — 1^o *Enlazar* avec *z* sonore est une forme constante, cf. Ford, *Old spanish Sibilants*, p. 58. — 2^o *Amenaza*, *mordaza*, *tenaza*, *torcaza*, *espinaza* sont des formations influencées par des bases en *-acem*. — 3^o La même explication peut valoir à la rigueur pour *corteza* (*cortex*, *-icis*) et *carrizo* (*carex*, *-icis*). On peut joindre à ce dernier *erizo* (288) : tous deux en effet présentent au suffixe un vocalisme qui ne permet pas de les faire remonter sans plus à une formation en *-icius*. Pour *ericius*, toutefois, le *i* fermé est commun à toutes les langues romanes. Pour *apostizo*, forme constante, cf. Ford, *op. cit.*, p. 55.

Ces trois points n'offrent pas de difficultés, si on admet qu'en ancien espagnol, *-ty-* et *-cy-* ont abouti tous deux à la sonore.

4^o *prizes* (242, sonore) est le représentant populaire du lat. *preces*, cf. *Cron. gen.*, 360 a, 41 : *priezes*. *Preçes* est une forme savante qui n'a rien de surprenant pour un vocable de cette catégorie, cf. *Apolonio*,

558 *b* ; Berceo, *S. D.*, 67 *b*. Le mot par ailleurs n'est pas courant ; il a peu vécu dans les langues romanes ; il manque encore à la 3^e éd. du REW de Meyer-Lübke. L'expression proprement espagnole est *rezo*, *rezar*.

5^o *Helizes* est de formation obscure ; peut-être de *hielo*, de même que *Ortiz* de *huerta*. Pour ce dernier, cf. toutefois Menéndez Pidal, *Orígenes*, p. 233.

6^o *Llumazos* (sonore) est la forme avec initiale palatalisée, correspondant au moderne *plumazo*. Pour le sens de « gond » offert par le texte, cf. l'emprunt dialectal ou étranger de l'espagnol moderne *chumacera*. La sonore est également attestée par *Cron. gen.* 603 *a*, 19 (variante *lumanco*). Quant à *pelmazo*, dérivé de *pelma*, lui-même de *pegma* (cf. Meyer - Lübke, REW 6364), la sonore est attestée par BAENA, 389, en rime avec *lazo* et *plazo*. Mais Berceo, *S. D.* 687 atteste la sourde, en rime avec *braço*, *maço*, *pedaço*, ainsi que l'*Alexandre*, *O*, 986, si le texte est bon : en rime avec *maço* et *braço*. La troisième rime est corrompue dans *O* ; le manuscrit *P* donne *plazo*, qui est toujours sonore.

7^o *Reçio* est attesté avec la sourde (193). Contrairement donc à l'affirmation de Ford, *op. cit.*, p. 12, les formes en *ç* du *Libro de la Caza* de Juan Manuel ne sont pas erronées. Pourtant la graphie par sonore est plus fréquente, cf. les exemples de *arzeziado* dans Pidal, *Cantar*, s *o* et dans *Cron. gen.* 112 *a*, 22. Il est bon de noter que *reçio* n'apparaît ni dans le *Cid*, ni chez Berceo, ni dans l'*Apolonio*, ni dans le *Fernan Gonzalez*.

8^o Pour *sabze*, *cabze*, cf. *infra*.

9^o Les mots arabes sont réguliers : *almohaça* et *taça* remontent à des etymons à double sin et *queça* à un etymon à simple sin. Pour *rrefezes* (avec sonore, etymon en shad), cf. *infra*.

DISTINCTION ENTRE -J- ET -X-. — Dans ce cas aussi, la distinction est en général constante. Juan Ruiz fait rimer en sonore les représentants de *-ly-* et de *-cl-*, quelques mots français ou provençaux en *-aje* (583, 912) ainsi que *ventaja* (284), *monja*, *lisonja* et *lonja* (1443), *enojo* et ses dérivés, d'origine étrangère sans doute également. Les mêmes rimes présentent en outre des mots d'origine obscure, tels que : *pastrija* (916, de *pastorilia* ?) et *redrueja* (378), le mot calqué sur le latin *sofraja* (1207), le mot *baraja* (284), peut-être dérivé de *vara*, les mots d'origine arabe *toronja* (1443) et *alfaja* (705), dérivés régulièrement de vocables avec un *djin*. Le seul point digne d'attention est *igleja* (286), pour lequel cf. Pidal, *Cantar*, 186, 9 et E. Staaf, *Le dialecte léonais*, p. 201. Cette forme est au reste fréquente : elle rime avec *pelleja* dans la *Danza de la Muerte* (*Riv.* LVII, 381 *b*), avec *conseja* dans la *Disputa del alma y el cuerpo*, avec *oveja* dans l'*Alfonso oncenno* (*Riv.* LVII, 480 *a*).

Les rimes en *-x-* sont rares : quatre exemples en tout, 662, 947, 957, 1490. Elles n'offrent rien de remarquable, si ce n'est l'apparition à 957 d'un mot en *-j-* : *coneja*. A la strophe 947 se rencontre *lixo*, d'origine inconnue, et *coxixo*, dont il est impossible de dire si la forme est bonne, ou s'il s'agit d'une erreur pour *coxijo*.

DISTINCTION ENTRE S (SONORE) ET SS (SOURDE). — Bien que la graphie des manuscrits soit très irrégulière, la distinction à la rime entre *s* sonore et *ss* sourde est constante et régulière.

1^o Apparaissent en particulier avec *s* sonore, les *s* précédés étymologiquement de la diphtongue *au* : *cosa* (169, 320, 644, etc.), *osa* (161, 828), *posa* (1600), *losa* (644, 927). Ce traitement surprend si l'on considère *poco*, *oca*, *coto*, cf. Menéndez Pidal, *Manual*, p. 115, mots dans lesquels une prononciation quasi consonnantique du second élément de la diphtongue (cf. les graphies par *ob*, *op*, *og*, *oc* relevées par Menéndez Pidal, *Orígenes*, p. 105) a maintenu le caractère sourd de la consonne. Aussi ce traitement a-t-il amené M. Menéndez Pidal à supposer que cette *s* était déjà sonore en latin, ce qui paraît très improbable. Voici un essai d'explication. La sonorisation des sourdes intervocaliques est en espagnol un phénomène ancien. Il est, en effet, antérieur à la chute de la posttonique interne, ainsi que le montrent les formes *conde*, *senda*, en opposition avec les formes françaises *conte* ou *sentier*. Quant à la chute de la posttonique interne, elle est elle-même antérieure aux mélanges de populations consécutifs à l'invasion arabe (VIII^e-IX^e siècle). Les exemples mozarabes le prouvent, et ceux que l'on a voulu avancer (Meyer-Lübke, *RFE*, XI (1924), pp. 1-32) pour témoigner d'une sonorisation postérieure et non antérieure à la chute de cette posttonique, bien interprétés, prouvent exactement le contraire, cf. Menéndez Pidal, *Orígenes*, pp. 259 263. D'autre part, quelles qu'aient été les vicissitudes de cette sonorisation, elle est un fait accompli au moment de la monophthongaison de *au*, phénomène qui, pour la Castille, est relativement ancien lui aussi. M. Menéndez Pidal le fait remonter au moins au X^e siècle, cf. *Orígenes*, p. 106. Mais il ne peut guère être plus ancien, eu égard à l'état phonétique des régions circonvoisines, du léonais oriental par exemple, où la diphtongue *ou* se prolonge jusqu'au XII^e siècle finissant. A cette date, le castillan est déjà en possession d'un système phonétique où les sourdes intervocaliques sont stables, et *poco* ne suit plus le chemin de *siega*, *oca* celui de *cigueña*, ni *coto* ou *otoño* celui de *miedo* ou de *rueda*. Mais — et c'est là le point — ce qui est vrai des occlusives, ne l'est peut-être pas des spirantes (fricatives). Il est fort possible que la période de sonorisation de ces dernières ait été plus longue que la période de sonorisation des premières, et, de toutes façons, une spirante a toujours offert une proie plus facile à l'assimilation voca-

lique (sonorisation) qu'une occlusive, dont l'articulation est plus tendue, par conséquent plus résistante, et dont le degré d'aperture surtout est plus éloigné de celui des voyelles. En tout état de cause, M. Menéndez Pidal a reconnu que les exemples de *f* sonorisée chez les mozarabes sont plus anciens et plus nombreux que les exemples d'occlusives : il n'est pas sûr qu'il faille trouver la cause du phénomène uniquement dans la répugnance des populations indigènes pour l'articulation labio-dentale.

Les choses étant ainsi, alors que *poco*, *oca*, etc. restent à la sourde, *cosa*, *osa*, *losa*, etc., sont encore susceptibles, ou de nouveau susceptibles, si l'on préfère, de sonoriser leur consonne devenue intervocalique.

De la même façon pourrait s'expliquer *gozo* (sonore), en opposition avec *garça*, *verça*, *orçuela*, *verguença*. *Gozo* n'a reçu sa sonore qu'en même temps que *cosa*, *losa*, c'est-à-dire après la monophthongaison de *au*. Il est passé auparavant par une étape sourde, celle à laquelle sont restés les mots du type *garça*. À cette seconde sonorisation, si l'on peut dire, les occlusives ne participent plus. Si cette explication est juste, la sonorisation de *gozo* a dû précéder de peu l'époque historique de l'espagnol, puisqu'il ne semble pas que, même en castillan, *ou* se soit réduit à *o* bien avant le x^e siècle : ainsi pourrait s'expliquer le flottement que l'on constate dans les graphies entre *goço* et *gozo* ; il correspondrait à une hésitation encore persistante dans la prononciation.

On pourrait de même être tenté de voir dans cette tendance de l'espagnol ancien à sonoriser ses spirantes intervocaliques, même après que ses occlusives sourdes se furent stabilisées, l'explication de la confusion entre les produits de *-ty-* et de *-cy-*. Il est probable, en effet, que dans la péninsule ibérique, comme en Gaule, le groupe *-cy-* aboutissait primitivement à la sourde, le groupe *-ty-* à la sonore ; mais, tandis qu'à partir de cette étape les langues de la Gaule gardaient la répartition, l'espagnol (castillan) au contraire sonorisait le résultat de *-cy-*, et cette seconde sonorisation, postérieure ou plus tardive que celle des occlusives, amena la confusion de *lazo* et de *pozo*. Les hésitations entre *z* et *ç* seraient, comme dans le cas de *gozo*, un reflet des hésitations phonétiques : on a noté plus haut que *pelmazo* rime encore en sourde chez Berceo et dans l'*Alexandre*, mais que chez des auteurs plus récents (Juan Ruiz et Baena), il rime en sonore.

2^o *Rreses*, d'origine arabe, rime en sonore (1224, *ingleses*, *torneses*), ainsi que *artesa* (1221, *mesa*, *presa*).

3^o Les représentants de *-rs-* sont régulièrement en *s* sourde (cf. *aviesa*, *atraviesa*, 1524). *Versos* de 1325 doit se lire sans doute, non pas

uessos, comme le veut Ford, *op. cit.*, p. 116, mais *viessos*, forme populaire largement attestée.

4^o Un cas intéressant nous est offert par la strophe 1419, que Ford, *op. cit.*, p. 117, pense écarter par l'hypothèse d'une faute. La strophe est en s sonore, ainsi que le montrent *raposo* et *provehoso*. *Coso* ne doit pas être *cursum*, malgré les apparences. Les représentants de *cursum* sont en effet toujours en s sourde, cf. les graphies du *Cid* 1512, de la *Cron. gen.* 679 b, 9 et 761 a, 46, la rime de *Mingo Revulgo* citée par Menéndez Pidal, *Cantar*, sv^o *oso*, *ursum*. Il doit s'agir d'un autre mot (terme de chasse ?), dont la forme galicienne *couso* a été révélée par Krüger, cf. Meyer-Lübke, *REW*, 3^e éd., 2417. Quant à *polso*, il faut le lire *poso* (cf. le moderne *poso*, et *soso* de *insulsus*). Pour la chute de l, cf. infra. Il est difficile de décider si l's est sonore, vu l'absence d'autre témoignage assuré par la rime. Pourtant si l'on tient compte des remarques de M. Menéndez Pidal, *Orígenes*, pp. 307-312, sur les groupes composés de continue + sonore, la sonorité apparaîtra comme possible.

RIMES EN CONSONNES (EN -Z ET EN -T). — 1^o Rimes en -z. A la finale, l'ancien espagnol ne connaît qu'un son, z dans la graphie, sonore probablement, cf. Pidal, *Cantar*, II, p. 193, 35. Il ne distingue pas au singulier *pez* (de *pissem*) de *pez* (de *picem*) ou de *vez* (de *vicem*), alors qu'il sépare soigneusement au pluriel *peçes* de *pezes* ou de *vezes*. Aussi notre poète réunit-il tout naturellement, sans se préoccuper de la valeur originelle de la spirante *foz* (pl. *foçes*) d'une part avec *boz* (pl. *bozes*), *arroz* et *alfoz* (mots arabes en zay sonore) de l'autre. Le cas de *rrefez*, en rime avec *nuez*, 1521, avec *mancebez* et *vejez*, 1362, — de *belmez*, en rime avec *nuez*, 1521, est légèrement différent. Ces deux mots, en effet, remontent bien, l'un à un etymon en shad, l'autre à un etymon en sin, sons qui, intervocaliques, sont transcrits en espagnol par un ç sourd — cf. *alcaçar*, *açuzeña*, *gualdameçi*. Mais leur pluriel n'est jamais **rrefeçes* ou **belmeçes*, ce qui fait qu'il faut les ranger, non point à côté de *hoz*, *hoçes* ou *pez*, *peçes*, mais à côté de *vez*, *vezes* et *boz*, *bozes*. Le pluriel *rrefezes* est attesté chez Juan Ruiz aux strophes 102, 861, 946, 1334. *Belmezes* ne se rencontre pas dans le *Libro de Buen Amor*, mais il est attesté par le vers 3073 du *Cid*. Ces pluriels, au reste, sont parfaitement normaux, contrairement à l'opinion de Ford, *op. cit.*, p. 63. De formation romane, en effet, ils n'ont plus rien à voir avec l'étymologie arabe et ils sont construits sur le singulier ; ils viennent même, et d'une façon tout à fait intéressante, confirmer l'opinion de Cuervo, *Rev. Hisp.*, II, p. 18, et celle de Menéndez Pidal, *Cantar*, II, pp. 193-194, à savoir que z final, en ancien espagnol, était toujours sonore, quelle que soit son origine. De même est régulier, considéré de ce point de vue, le pluriel *arriazes* (*Cantar*, II,

p. 194, 5 et Ford, *op. cit.*, *loc. cit.*), et je ne vois pas les raisons qui ont amené M. Menéndez Pidal à séparer ce dernier mot de *belmezes*.

2^o Les mots à dentale finale hésitent en ancien espagnol entre l'orthographe par un *t* et l'orthographe par un *d*. Si le scribe du *Cid* avait une préférence marquée pour le *d*, notre poème à une tendance à préférer le *t*. Mais une question plus importante que la graphie est celle de la valeur de ce signe ; il est à peu près certain qu'il correspondait à une spirante dentale (sonore ?). Toutefois cette spirante, sur la nature exacte de laquelle il est difficile de se prononcer, étant différente de l'*s* et du *z*, elle ne pouvait normalement rimer qu'avec elle-même, et ce n'est qu'indirectement qu'on peut en déceler l'existence, par exemple dans des cas de fausse graphie ou de rime approchée. Les preuves essentielles ont été recueillies par Menéndez Pidal, *Cantar*, II, p. 223, 21 : ce sont des notations par *th* ou *ch*, telles que *Calatayuth*, *corth* dans le *Cid*, des erreurs, telles que *t* au lieu de *z*, par ex. *Pelayet*, *Cid*, 3457, ou *z* au lieu de *t*, par ex. *liz*, Berceo, *S. Or.*, 42 (le nouveau ms. de Marden porte *lit*). Plus probante encore est la rime de Berceo : *Madrid*, *feliz*, *raiz* (2 fois, *S. D.*, 619 et *S. M.*, 19). — De même, notre auteur, à la strophe 482, réunit *catat* (impératif) à *solaz* et *plaz* ; il est vrai que la strophe est écrite dans le jargon de Pitas Payas. Dans les mêmes conditions, à la strophe 881, nous avons sans doute au troisième vers l'impératif *yd* (écrit *yz*) en rime avec *codorniz*, *diz* et *ortiz* ; toutefois le sens est obscur et le texte incertain.

Cette hésitation entre les graphies *t* (*d*), *z*, ou même *s*, se présente fréquemment à la fin des mots empruntés à l'arabe et se terminant dans cette langue par un *dhad*, un *shad*, un *zay* ou même un *sin* : elle trahit la difficulté où se trouvaient les romans à transcrire des sons dont aucun n'avait de représentant exact en espagnol ; on a signalé l'orthographe *alfot* pour *alfoz* (etymon en *zay*), Baist, *Rom. Forsch.*, IV, p. 360 — les doublets *alcayaz* et *alcait* (etymon en *dhad*), Menéndez Pidal, *Cantar*, II, s v^o — les doublets *alefris* et *alefriz* (etymon en *dhad*), Dozy et Engelmann, p. 19, *Disc. hist. Ac. Esp.*, s v^o. — De la même façon, l'adjectif *marfuz* (etymon en *dhad*) se trouve en rime avec *luz*, *duz*, *cruz* à la strophe 119, tandis que son féminin *marfusa* rime avec *usa*, *acusa* à la strophe 364. Le dernier cas pourrait aussi s'expliquer par une tendance au *seseo*, qui se manifesterait également aux strophes 108 (*rrefez*, en rime avec *pajes* et *cortes*), 296 (*vez*, en rime avec *burges*, *despues*), 1705 (*Muñoz*, en rime avec *nos*, *dios* et *vos*).

Une dernière particularité est à noter dans les rimes à *d* final. Par deux fois (704 et 1590), le scribe de *S*, au lieu des formes normales *lealtat* et *omildat* note *lealtal* et *omildal*. Mais, de plus, à la strophe 1590, le mot *mal* apparaît à la rime. Peut-être y a-t-il là, non une

simple erreur, mais le témoignage fugitif de l'identité, ou du moins de l'analogie, à la finale, dans la langue de notre auteur, entre le *d* spirant et l' *l*. Noter l'évolution considérée habituellement comme léonaise de *julgar*, *selmana*, *vilda*, mais qui est attestée dans la langue commune : *alnado* (*antenatum*), *calnado* (*catenatum*), *alfonso* (Menéndez Pidal, *Orígenes*, p. 318).

GROUPES -BD- ET -BC-. — Il semble que dans la langue de notre auteur, les groupes -bd- et -bc- se soient réduits dans certains cas par amuïssement du *b*. Les exemples sont les suivants :

a) le substantif de *recabdar* (*recapitare*), *recabdo* rime avec *preciado*, *ganado* (229) — *fablado*, *cuydado* (663) — *forçados*, *mandados* (742) — *prado*, *estrado* (1398).

b) le substantif *debdo* (*debitum*) rime avec *dedo*, *quedo* (213).

c) le substantif *bibda* (*vidua*) rime avec *temida*, *corrida*, *defendida* (743).

d) les substantifs *sabze* et *cabze*, en rime avec *yaze*, *plaze* (778).

On pourrait penser à des rimes approchées, qui restent d'ailleurs très possibles. Mais il y a lieu de remarquer : a) la forme moderne *recado*, qui l'a emporté sur *recaudo* — b) les formes modernes *saz* et *caz*, doublets de *sauce* et *cauce*, cf. Menéndez Pidal, *Manual*, p. 127 — c) la graphie inverse *rrecubda*, en rime avec *ayuda*, *muda* (516), qui n'est, il est vrai, probante que pour le scribe — d) la forme *vyda* (743 c), forme excellente, qui doit remonter à l'original et qui conviendrait parfaitement à 743 a, où la forme *bilda*, compromis entre la forme léonaise *bilva*, cf. Staaf, *Léonais*, p. 242, et la forme castillane *bibda*, est due certainement au scribe, dont la graphie léonaise est assurée par d'autres traits (*m* finaux, *selmana*, etc.). Pour toutes ces raisons, il est probable que notre auteur prononçait *byda*, *recadar*, *saz*, *caz* et *dedo*. A la strophe 275, par contre, la forme *recabdar* a pris la place de *recatar*, confusion d'autant plus facile qu'il a pu exister un doublet *recatar* de *recabdar* (cf. *retar* de *reputare*), homonyme de *recatar* (*recaptare*), et que les croisements de sens entre les deux verbes sont aisés. Aux strophes 398, 560, 1624, il semble qu'il y ait eu confusion entre *recabdar* et *recabar*.

TRAITEMENT REMARQUABLE DE QUELQUES CONSONNES OU GROUPES CONSONNANTIQUES. — Le -g- intervocalique est tombé dans *aueran* (1211) ; par contre le -d- subsiste dans la forme *frida*, qu'il faut restituer à la rime 1349 (*amodorrída*, *vida*) et qui se lit dans le ms., str. 1425 (cf. le parfait *vydo*, 413, 872, 1645). — *Ambo* donne régulièrement *amos* (809, *estamos* ; 1181, *ramos* ; ms. presque toujours *ambos*). — *Renda* se trouve à la rime (1699, *prenda*, *senda*), mais

Juan Ruiz connaît aussi la forme moderne avec sourde (249, 1653). — Le groupe *-gn-* donne *n* dans les mots savants : *dino* (2, 23, 33, 1046, 1179, 1594, généralement écrit *digno*), *sino* (1179, ms. *signo*). — Notre poète emploie la forme *Susaña* (4, *compaña*, *maña*, cf. Menéndez Pidal, *Cantar*, II, p. 181, 5). — *L* devant consonne disparaît dans *duz* (en rime avec *luz*, *cruz*, 118, 1055, 1639), et sans doute dans *poso*, ms. *polso* (en rime avec *raposo*, 1419, cf. supra). — Dans le cas de consonne + *y*, il convient de remarquer *igleja*, cf. supra, et les représentants de *verecundia* : le mot se trouve trois fois à la rime ; les trois fois (265, 610, 1517) il rime en *-ña* : 265, *dueña*, ms. *verguença* ; 610, *sueña*, ms. *vergueña* ; 1517, *boloña*, ms. *vergoña*, pour la voyelle, cf. infra. L'adjectif apparaît à la str. 1662. La forme *vergueña* semble donc bien être la forme de l'auteur, bien qu'elle n'apparaisse qu'une fois dans le manuscrit *S* (610) et une fois dans *G* (454, non à la rime). — Pour *-gn-*, il y a lieu de noter la graphie *cinio* (918, *enveleño*, *guiño*, *adelino*). L'absence de *tilde*, vu la rime, ne prouve peut-être pas l'absence de palatalisation, cf. *decenir*, 1114, où la *tilde* fait également défaut (oubli ?). Cf. d'autre part, et contra, les remarques de Menéndez Pidal, *Orígenes*, p. 281. — Juan Ruiz emploie la forme non encore différenciée *alfileles* (723, *cascaveles*, *manteles*), forme qui persistera jusqu'à xvi^e siècle. Par contre, il ne connaît que *ralo* (753, *alas*, *palas* ; 1030, *malo*). *Papel* apparaît dans une strophe en *-er* (1269, trois infinitifs) : peut-être faut-il lire *paper*. — Parmi les métathèses, outre les futurs de *poner*, *tener* et *venir*, *burla*, en rime avec *aburra*, *caçurra* (114) prouve que la forme *bulrra* (65 a) n'était pas inconnue à l'auteur (trait léonais ?). — On serait tenté de lire 875 *clablo* pour *clavo*. Noter encore *soltalde* (1461, *alcalde*, *de balde*). L'assimilation de l'*r* de l'infinitif à la consonne initiale du pronom conjoint est constante ; cf. 207, 488, 808, etc. Noter la graphie *fur-tarlllo*, 324.

VOCALISME. — Le vocalisme ne donne lieu qu'à peu de remarques. L'absence de diphtongue dans *postas* (1111, *langostas*, *costas*) a déjà été signalée, Menéndez Pidal, *Cantar*, II, p. 145, 38. *Vergoña* (1517, *borgoña*, *caloña*) doit s'expliquer de même. Les manuscrits ne connaissent que les formes *fruenta* et *afruenta* : il s'agit sans doute d'une graphie qui ne correspondait plus à la prononciation : *fruenta* ne se trouve à la rime, en effet, qu'avec des mots en *-ente* ou *-yente* (1004, 1178, *reluziente*, *gente*, *llorente*, *talente*, *miente*). Quant à *afruenta* (à la rime 249, 1648, 1653), il est réuni à *cuenta*, dans les trois cas, mais aussi à *renta*, 249, 1653, et à *cinquenta*, qu'il faut sûrement restituer à 1648, et probablement à 249. — La réduction de la diphtongue dans *prizes* est analogue à celle que l'on constate dans *prisco*, *prissa*, cf. Menéndez Pidal, *Manual*, p. 51 ; ajouter aux exemples *prista* de *praes-*

tat, Elena y Maria, 221. — La substitution de *aguja* à *aguija* (724, *fija, sortija*) montre pour le scribe la confusion entre les deux verbes. La bonne forme se rencontre 137, 390, 916. — Le présent du verbe *cuidar* offre à la rime les deux formes suivantes : *cuda*, de beaucoup la plus fréquente, 516, 695, 1047, 1532, (le ms. porte généralement *coyda*) et *coeda* ou *cuedo*, 285 (*rueda, pueda*), 1001 (*muedo, puedo*). La graphie *cohyta* et la rime (*hita, quita*) atteste la diérèse, str. 575 ; mais le sens est obscur et la strophe, dans *S* seulement, n'est peut-être pas authentique. — La voyelle finale de *escantamente* (268), *instrumente* (355, 1263) et *fallymente* (355) est due à un changement de suffixe, ou plutôt à une influence étrangère. — Réduction de *-iell-* à *-ill-* : la graphie de *S* par *-ill-* est constante (seules exceptions : *menudiello*, 434 et *poquiello*, 1332 et 1359, dans deux cas où la rime réclame *poquillejo*), celle de *G* ou de *T* est plus flottante. Mais dans le cas de *-iell-*, il ne peut s'agir que d'une survivance : pour notre auteur, en effet, la réduction est déjà assurée par les rimes suivantes, qui mélangent les mots originellement en *-ill-* et les mots originellement en *-iell-* : 921 : *maravilla, descubrilla, parlilla, manzilla* ; 1240 : *villa, quadrilla, silla, cortilla* ; 1105 : *anguillas, manadillas, costillas, mexillas*. Les exemples de mélange ne sont pas nombreux (3 cas), eu égard au nombre des strophes en *-ill-* (20 cas), et ils pourraient passer pour de simples erreurs ou de fausses rimes ; mais il y a lieu de tenir compte de la rareté relative des mots en *-ill-* originel : une seule strophe sur les vingt ci-dessus mentionnées est en *-ill-* pur (1304). Sur la date de ce phénomène et la graphie conservatrice des manuscrits, cf. Menéndez Pidal, *Orígenes*, pp. 168 ss.

APOCOPE DE -E FINAL. — L'état des rimes ne permet de constater l'apocope chez Juan Ruiz, dans les cas où elle a de nouveau disparu, que dans la conjugaison, et encore derrière les consonnes *d, n, l, ll, r*, et *ç*, c'est-à-dire dans les cas où elle a subsisté pour les substantifs. Voici un relevé des formes ; on y notera un seul substantif : *calle*.

derrière *-d* : *pit*, 52 ; *pud*, 582, 911, 1511.

derrière *-n* : *vien*, 737, 759, 1543 et ses composés *avien*, 1543 ; *convien*, 759 ; *tien*, 110, 737, 759, 851, et ses composés *detien*, 851, 1309 ; *mantien*, 110 ; *pon*, 44, 315, 362, et son composé *descompon*, 1486.

derrière *-l* : *val*, 357, 553, 756, 973, 1683 ; *cal*, 668, 756, 1163.

derrière *-r* : *rrasonar*, 679 ; *quier*, 468 ; *oyer*, *entendier*, 680.

derrière *-z* : *aduz*, 120 ; *diz*, 19, 881 ; *faz*, 14, 889, 898 ; *fiz*, 19 ; *plaz*, 482, 898 ; *yaz*, 14, 889, 1381.

Les formes pleines ne se trouvent en rime qu'avec elles mêmes, de sorte qu'on ne peut tirer aucune conclusion, cf. par ex. 225, 385, 428... 356, 379, 453, 680... 534, 1550, 452, 611, 1367. A la strophe 778,

la correspondance moderne entre *sauce* et *saz*, nous invite à lire *saz*, *faz*, *caz*, *plaz*. Les autres cas d'apocope de l'ancienne langue ne sont pas représentés à la rime : ils semblent qu'ils aient été étrangers à la langue de l'auteur.

MORPHOLOGIE DU VERBE. — A) *Conjugaison*. La répartition entre les formes inchoatives et les formes simples est à peu près fixée. Juan Ruiz emploie une fois *padan* (940), subjonctif de *padir*, et une fois *empeçen* (591) : il ne connaît ni *padecer* ni *empedir*. Toutefois il emploie *fallir* (592, 850, 882, 943, 1134) et connaît *falleçer*, *guarir* (592) et connaît *guareçer*, une fois *aborrir* (114), mais généralement *aborreçer*, une fois *parir* (1600 ?), mais généralement *pareçer*. Peut-être faut-il ajouter le groupe *remanir* (384, texte de *G*), *remaneçer* (1637). La forme *cuntir*, attestée par *T* et par *G*, doit vraisemblablement être substituée assez souvent à la forme *conteçer* habituelle dans les manuscrits, cf. l'étude de la versification.

B) *Futur*. Si la rime 578 est riche, il convient de noter les formes *porne*, *terne*, *aberne*, en rime avec *torne*, de *tornar*.

C) *Présent*. Juan Ruiz emploie sans diphtongue *troca*, *troco*, et par suite le substantif verbal *troco* : 514, 1607 ; il conjugue encore *valo* (1360), *valas* (1099), *vala* (545), — *incala*, subj. de *incaler* (545), mais il connaît des formes comme *tuelga* (418), *salga* (1219) et peut-être *remanga* (de *remanir*, 384 ?). De même il emploie *trayo* (1439), *oyas* (699, 937, 1038), *caya* (270). La conjugaison inchoative n'a pas encore entraîné *yago* (3), *yaga* (467), ni *asir* (subj. *asa*, 1350). Pour *veys*, 2^e pers. sing. ind. prés. de *veer*, cf. infra. *Aya* (847) rime avec *llaga*, *faga* : il s'agit d'une rime approchée. *Seo* sert une fois de présent à *ser* (180, en rime avec *aseo*, *deseo*).

D) *Impératif*. *Vey* (309), *crey* (309, 928), *tray* (1466), et par analogie *fay* (1466), sont soit des formes apocopées pour *veye*, *creye*, *traye*, avec *yod* flexionnel généralisé, soit, plus probablement, les représentants phonétiques de *vee*, *cree*, *trae*. Il faut en effet joindre à ces exemples la forme *veys* (26), de *vees*, en rime avec *reys* et *leys*. La disposition des variantes et la scansion de la pièce indique que c'est là la leçon primitive. Or *veys* ne peut être une forme apocopée. Du même coup se trouve confirmée l'explication des formes *ley*, *rey*, *grey*, *buey* donnée par M. Menéndez Pidal contre Hanssen. Autre explication peu heureuse de *crey*, *sey*, *vey*, *tray*, dans Hanssen, *Spanische Grammatik*, p. 81.

E) *Parfaits forts*. Juan Ruiz emploie le vocalisme étymologique dans *veno* une fois (1640) : *vino* est la forme habituelle (23, 181, etc.), et dans *preso* une fois (571) : *priso* est la forme habituelle (77, 1564, 1657). Il hésite entre *estido* (481, 608, 1645, dans les trois cas ms.

estudo), et *estudo* (895, 1189). Il connaît *rixo* (947), *riso* n'apparaît pas, et aussi *fucho* (1490). Les formes faibles de ce dernier parfait sont fréquentes dans le texte ; on ne les trouve pas à la rime. De *veer*, Juan Ruiz connaît *vio* (*llano*, 461 et 1387) : les ms. portent *vydo*, qui apparaît à la rime à 413, 872, 1645. Il ignore *vio* (*agudo*).

F) *Participes forts*. Les formes suivantes sont attestées par la rime : *bendito*, *maldito* (171, 300, 845, 977, 1130, 1236) : emploi adjectival ; *bendicho* et *maldicho* sont également représentés, non à la rime — *ducho* (246, 1164), *aducha* (342) ; *adozida* est inconnu de Juan Ruiz — *frito* (1085, leçon de G, rime avec *cabritos*, *gritos*) — *quisto* (32, 282, 866, 1049) : emploi adjectival ; *querido* est attesté (152, etc.) — *nado*, participe 1506 ; le cas de 798 (*omne nado*) est légèrement différent ; *nasçido* est fréquent. Pour le vocalisme, il convient de noter *priso* (173, *parayso*, *aliso*) à côté de *preso*, attesté sous la forme *salpreso* (1373), *apreso* (935, 1373). Par analogie, le participe passé de *repentir* est une fois *repiso* (77, *riso*, *priso*), une fois *repeso* (935, ms. *repiso*, rime avec *malapreso*, *seso*).

C) *Désinences*. La désinence *-este* au parfait de la conjugaison en *-ar* est attestée aux strophes suivantes : 6, 13, 487, 1410, 1556. Aux strophes 426 et 1409, la désinence rime avec elle-même ; il n'y a pas de rime hétérogène en *-aste* ; elles ne semblent guère possibles. A l'imparfait et au conditionnel, la désinence en *-ie* monosyllabique se rencontre trois fois à la rime, malgré la pratique des poètes du *mester de clerecía*, qui évitent la désinence *-ie* à la fin du vers, cf. C. Marden. *Fernan Gonzalez*, p. xlv. A la strophe 1309, *fazien* et *dezien* riment avec *detien* et *bien* ; à la strophe 47, l'erreur du copiste *tiennen* pour *tenien* semble confirmer la graphie originale du modèle ; de même, à la strophe 1244, la forme *viste* représente un ancien *vistie*, avec inflexion vocalique.

DEUXIÈME PARTIE

LES SOURCES DU POÈME

CHAPITRE V

JUAN RUIZ FABULISTE

Nous étudierons en premier lieu les vingt-cinq fables que Juan Ruiz a intercalées au cours de différents développements. Ces fables sont utilisées soit comme illustration de quelque vérité morale, soit en manière de conclusion à quelque aventure du poète, soit comme argument dans les discussions ou controverses qui opposent les personnages les uns aux autres : Trotaconventos et doña Endrina, Trotaconventos et doña Garoça, l'auteur et l'Amour. Aucune d'elles n'est développée en hors-d'œuvre ou pour elle-même ; toutes ont un lien ou un rapport, parfois, il est vrai, difficile à saisir ou maladroit avec l'action principale. Elles se rencontrent, non pas réparties à travers tout l'ouvrage, mais groupées en deux ou trois développements particuliers : la longue discussion qui oppose doña Urraca et doña Garoça en comporte neuf, placées alternativement dans la bouche de l'entremetteuse et de la jeune femme ; le développement sur les péchés capitaux en comporte huit ; les reproches faits à l'Amour deux ; l'épisode de doña Endrina trois. Les trois autres se trouvent dans la première partie du poème, mêlées aux épisodes amoureux brièvement traités. Il est bon d'ajouter que ces fables sont parfois utilisées concurremment avec d'autres récits de caractère différent, contes moraux ou érudits, pour lesquels on se rapportera au chapitre suivant.

Voici l'énumération de ces fables, désignées par des titres permettant de les identifier immédiatement et suivant l'ordre du texte :

1. Le Partage du Lion	str.	82-88
2. La Montagne qui accouche	str.	98-102
3. Le Chien et le Voleur	str.	174-178
4. Les Grenouilles qui demandent un Roi	str.	199-206
5. Le Chien et l'Ombre	str.	226-229
6. Le Cheval orgueilleux et l'Ane	str.	237-245
7. Le Loup et la Grue	str.	252-256
8. L'Aigle et le Chasseur	str.	270-275
9. La Corneille et le Paon	str.	285-290

10. Le Lion médecin et le Cheval.....	str.	298-303
11. Le Lion vieilli.....	str.	311-316
12. Le Loup et le Renard en procès devant le Singe	str.	321-371
13. Le Rat et la Grenouille.....	str.	407-414
14. L'Hirondelle et les Oiseaux.....	str.	746-754
15. <i>De lupo pedente</i>	str.	766-779
16. <i>Cor cervi</i>	str.	893-903
17. Le Jardinier et la Couleuvre.....	str.	1348-1355
18. Le Chien vieilli et son Maître.....	str.	1357-1366
19. Le Rat de ville et le Rat des champs.....	str.	1370-1385
20. Le Coq et la Perle.....	str.	1387-1391
21. L'Ane et le Petit Chien.....	str.	1401-1408
22. Le Renard qui mangeait les Poules.....	str.	1412-1421
23. Le Lion et le Rat.....	str.	1425-1434
24. Le Corbeau et le Renard.....	str.	1437-1443
25. Les Lièvres et les Grenouilles.....	str.	1445-1450

Enfin un passage du texte me semble faire allusion à une fable bien connue, mais dont un développement circonstancié n'a pas trouvé place dans le *Libro de Buen Amor*. Il s'agit du vers 929 c :

la liebre del covil sacala la comadreja,

allusion à la fable : *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*.

Ces fables sont d'origine différente. Vingt et une proviennent de la tradition ésoopique du Moyen Age, c'est-à-dire qu'après avoir figuré chez Phèdre, elles ont été recueillies dans les nombreuses compilations en vers ou en prose qui, en dernière analyse, remontent au fabuliste latin, et, par là, se rattachent à l'apologue grec ou classique. Les autres, au nombre de quatre, ont été empruntées par notre auteur soit à la tradition orientale (*vulpes*, n° 22 ; *cor cervi*, n° 16) soit aux « contes d'animaux » si répandus au Moyen Age (*le Partage du Lion*, n° 1). Une dernière reste d'origine douteuse, à cause de son apparition tardive dans ce genre littéraire. Il semble bien qu'il faille la ranger dans la dernière catégorie. C'est le n° 15 *de infortunio lupi vel de lupo pedente*. *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin* (929 c) remonte à la tradition orientale.

Par quelles voies ces différents apologues sont-ils arrivés à la connaissance de notre auteur ? Est-il possible de déterminer les textes qu'il a eus sous les yeux ? C'est ce qu'il convient de rechercher.

I. — LES FABLES ÉSOPIQUES.

Ni Ésope ni Phèdre ne furent connus au Moyen Age. Les sujets qu'ils avaient traités n'en jouirent pas moins d'une vogue extra-

ordinaire, grâce à des collections dérivées du dernier plus ou moins directement, tant en vers qu'en prose. On distingue en général deux grands groupes de recueils. Dans le premier on place les collections qui remontent à Phèdre et à Phèdre seulement, soit que les fables qu'elles nous offrent se retrouvent dans ce qui nous reste du fabuliste latin, soit que nous ayons de bonnes raisons de croire qu'elles y ont figuré. Dans ce premier groupe, les recueils les plus anciens sont en prose. On en cite trois principaux dont le succès fut extrêmement divers :

- a) l'Ésope d'Adémar ou de Leyde.
- b) l'Ésope de Wissembourg.
- c) le *Romulus*.

Les deux premiers ne sont intéressants que par les recoupements qu'ils nous permettent de faire avec le *Romulus* : grâce à eux il nous est plus facile de nous représenter comment s'est constituée la tradition latine de la fable médiévale. Mais, pour le développement ultérieur de cette tradition, ils sont de peu d'importance, car ils furent peu répandus. Il ne subsiste de chacun d'eux qu'un manuscrit, l'un à Leyde, l'autre à Wolfenbüttel ; on n'en connaît pas d'imitation. Le troisième, au contraire, le *Romulus*, servit pour ainsi dire de vulgate et fut universellement connu. C'est chez lui, en particulier, que Vincent de Beauvais est allé chercher les vingt-neuf fables qu'il a reproduites deux fois, dans son *Speculum historique*, IV, 2 à 8, et son *Speculum doctrinale*, IV, 114 à 123, ouvrages si répandus au Moyen Âge. Il en existe en outre des rédactions aberrantes (*Romulus* de Vienne, *Romulus* de Nilant, etc.) qu'il n'y a pas lieu d'examiner ici.

Le *Romulus* ordinaire donna à son tour naissance à deux collections de fables en vers, adaptées de son texte : le *Romulus* désigné sous le nom de Walter l'Anglais (60 ou 62 fables) et celui d'Alexandre Neckam (42 fables). Le second fut peu connu et ne nous intéresse pas ici. Le premier jouit d'une vogue extraordinaire. Il nous en est resté plus de cent manuscrits ; il a été de plus traduit en français entièrement et par trois fois, versions connues sous le nom d'*Isopet de Lyon*, *Isopet I et III de Paris*.

Parallèlement à ces collections, dont les rapports restent clairs malgré quelques petites difficultés de détail, un autre *Isopet* jouissait au Moyen Âge d'un grand succès : c'est celui que l'on a coutume de désigner sous le nom de *Romulus anglo-latin*, car la collection paraît bien s'être constituée en Angleterre. L'original en est perdu (que cet original ait été un texte anglais ou latin), mais nous pouvons nous en faire une idée grâce aux dérivés qui nous en sont restés :

a) l'*Isopet* de Marie de France.

b) le *Romulus* dit de Robert.

c) le dérivé latin du *Romulus* de Marie de France ou fragments de Göttingen, comme on voudra l'appeler, et què nous désignerons par le sigle traditionnel *LBG*, des cinq manuscrits qui nous l'ont conservé, les trois plus importants se trouvant à Londres, Bruxelles et Göttingen.

Cette collection est indépendante du *Romulus* ordinaire, car on y trouve des fables de Phèdre absentes du *Romulus*, qui ont dû lui parvenir par une autre voie, sans compter des fables d'une source totalement différente. Les rapports entre les trois textes que nous venons de citer sont extrêmement controversés ; mais cette question a peu d'intérêt pour notre sujet.

Enfin le Moyen Age a connu des recueils d'apologues d'un genre quelque peu différent. Ce sont les recueils d'exemples à l'usage des prédicateurs, véritables arsenaux, où ces derniers allaient chercher les contes destinés à défendre ou illustrer les vérités abstraites qu'ils soutenaient en chaire. Les auteurs de ces recueils puisaient à pleines mains dans les diverses collections contemporaines et ils nous ont parfois conservé des récits qui ont totalement disparu par ailleurs. Ces recueils sont très nombreux. Un des plus célèbres du genre est le recueil d'Eudes de Cheriton, moine anglais de la première moitié du XIII^e siècle.¹

Avant de rechercher laquelle ou lesquelles de ces collections Juan Ruiz a eues sous les yeux, une question préalable se pose. Que savons-nous des recueils de fables répandus en Espagne au Moyen Age, en particulier des recueils latins ? Un relevé a été fait par G. C. Keidel à l'aide des catalogues de bibliothèque². Il en résulte que pour la période ancienne, jusqu'en 1350, nous n'avons rien conservé ; mais de 1350 à 1500 nous trouvons les mentions :

1. On trouvera tous les renseignements et les textes nécessaires dans l'ouvrage capital de Léopold Hervieux, *Les Fabulistes Latins*, 1^{re} éd., 2 vol., Paris, 1884, — 2^e éd. 5 vol., Paris, 1893-1898. Ici les deux premiers volumes seront cités d'après la 1^{re} édition. Un résumé clair et facile de ces questions, accompagné d'une bibliographie plus récente, se trouve dans l'édition des *Isopets* français que Julia Bastin a procurée pour la S. A. T., Paris, 2 vol. 1929-1930. Cette publication comprend une édition de Walter l'Anglais, faite, il est vrai, d'un point de vue un peu particulier. — Pour les questions se rapportant à *LBG* et Marie de France, on consultera Warncke, *Die Fabeln der Marie de France*, Halle, 1898 (Bibl. norm. IV), et du même *Die Quellen des Esope der Marie de France*, Halle, 1900. Les fables de Marie de France avait déjà été publiées par Roquefort en 1825. C'est d'après l'ordre de cette édition qu'elles seront citées ici. Cf. encore Manitius, *Gesch. der lat. Litt.* III, 771-777.

2. Les résultats en sont consignés dans un article de la *Zeitsch. für rom. Ph.* XXV (1901), pp. 721 ss. : *Notes on Aesopic Fable literature in Spain and Portugal during the Middle-Age*.

1^o de cinq manuscrits de Vincent de Beauvais — peu importe qu'il s'agisse du *Speculum historiale* ou *doctrinale*, les deux ouvrages contenant les mêmes fables — sans compter l'adaptation catalane de Jayme Domenech¹ ;

2^o de trois manuscrits de Walter l'Anglais : Madrid, Bibl. Nac. Aa 163 ; Madrid, Bibl. Nac. 110 ; Madrid, Acad. de la Hist. 45 ;

3^o de deux manuscrits contenant des fables latines, selon toute probabilité celles de Walter l'Anglais également, l'un à Valence, l'autre ayant appartenu vers 1460 à don Alvar García de Santa María de Burgos ;

4^o de deux manuscrits ayant figuré dans des bibliothèques du xv^e siècle, l'un dans celle de Carlos II de Navarre (mort en 1461), l'autre dans celle de don Carlos de Aragon, prince de Vianna, et qui contenait un recueil de fables en français : peut-être s'agissait-il du recueil de Marie de France.

Il est bon de noter que le *Romulus* ordinaire n'est pas représenté, non plus qu'Alexandre de Neckam, ni la tradition du *Romulus* anglo-latin (*LBG*), à moins que Marie de France ait été connue. Point de recueil d'exemples à l'usage des prédicateurs : mais une traduction d'Eudes de Cheriton, effectuée à la fin du xiv^e siècle ou début du xv^e siècle nous a été conservée sous le nom de *Libro de los Gatos*. Enfin Juan Ruiz n'était pas le premier à utiliser la tradition ésopique en Espagne : il suffit de mentionner pour la période antérieure ou contemporaine Juan Manuel et son *Conde Lucanor*.

Depuis Keidel, Leite de Vasconcellos a découvert dans un manuscrit du xv^e siècle et publié un *Fabulario português*².

Le manuscrit de Walter l'Anglais, coté Madrid, Bibl. Nac. 110, avait déjà été remarqué par Amador de los Ríos, qui y avait vu la source possible des fables de Juan Ruiz. Mais il n'avait pas identifié son contenu et l'avait baptisé du nom d'*Hortulus*. Il s'était également trompé sur la date du manuscrit qu'il croyait beaucoup trop ancien. Il est curieux de voir la première erreur subsister encore dans un compte rendu du livre de Aguado³. Mais, pour le fond, Amador avait juste, comme O. Tacke l'a déjà démontré dans sa dissertation⁴ et comme cela ressortira plus clairement par la suite.

Nous avons dit que vingt et une fables de Juan Ruiz sont empruntées à la tradition ésopique. Ce sont les numéros suivants : 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24 et 25 ;

1. Cf. Morel-Fatio, *Grundriss de Gröber* II, 2^e p., p. 115.

2. In *Revista Lusitana*, t. VIII et IX, et à part Lisboa, 1906. Ce texte m'est resté inaccessible.

3. In RFE XVI (1929), pp. 68-74.

4. N^o 10 et 33 de la Bibliographie.

Il suffit d'ouvrir une quelconque des grandes collections citées ci-dessus pour les retrouver développées avec plus ou moins d'art et d'habileté, un sens plus ou moins aiguisé des réalités pittoresques, un esprit d'indépendance plus ou moins marqué à l'égard du modèle ou au contraire une servilité qui répète et reproduit à travers trois ou quatre intermédiaires jusqu'au moindre détail d'expression. Une pourtant manque à l'appel, c'est le n° 8, l'*Aigle et le Chasseur* ou l'*Oiseau blessé* (str. 270-275) : elle apparaît isolée chez Juan Ruiz. Aucun auteur médiéval ni latin ne semble l'avoir connue ; du moins les collections publiées jusqu'à ce jour n'en offrent-elles pas la moindre trace. Sa présence dans le *Libro de Buen Amor* pose un problème assez grave auquel on ne peut encore répondre que par des conjectures. Mais pour les vingt autres la filiation est évidente : la source de Juan Ruiz est le *Romulus* de Walter l'Anglais, on pourrait presque dire sa source unique. Les paragraphes qui vont suivre, consacrés à chaque fable, en fourniront la preuve surabondante. On y trouvera également des indications plus précises sur le procédé d'imitation de notre auteur dans chaque cas particulier. Quelques remarques d'ordre général suffiront ici.

Tout d'abord il convient de noter que Juan Ruiz a été davantage séduit par les possibilités de pittoresque de ses apologues ou leur intérêt d'action que par leur valeur démonstrative ou morale. Sans doute n'y a-t-il pas vu uniquement une matière propre à mettre en lumière ses qualités de conteur ou de peintre ; ses fables, au contraire, sont toujours engagées dans quelque développement abstrait où elles tâchent de dissiper par leur vivacité ou leur coloris ce qu'une morale sèche et austère pourrait provoquer d'ennui. Mais il faut reconnaître que Juan Ruiz fait bon marché de toute rigueur dialectique. Le sens originel des fables est souvent modifié ; quelque violence est parfois nécessaire pour faire accorder la morale avec le récit ; on rencontre même parfois une seconde difficulté à faire rentrer dans la suite générale des idées une conclusion en elle-même quelque peu étrange. Enfin, arrivé au terme de sa narration, notre auteur paraît quelquefois se demander quel enseignement on en pourrait tirer et, dans le doute, il nous en propose plusieurs.

Dans le corps du récit, par contre, il fait preuve d'une rare maîtrise et déploie toutes ses qualités. On sent qu'il s'est trouvé là parfaitement à l'aise. Il excelle en quelques mots à camper un personnage, souligner l'intérêt dramatique de ses comédies en raccourci, dresser autour de ses acteurs le décor où ils vont évoluer. Le développement brillant, mais creux et abstrait, de son modèle latin fait place à une narration étayée de détails concrets et pittoresques ; les fantoches exsangues du premier à des héros pleins de vie et de sang ; l'action, qui se déroulait en un monde imaginaire et sans réalité, en dehors du

temps, tout à coup s'actualise et s'engage dans la vie quotidienne, celle qui grouillait autour du poète. C'est une admirable fresque, prestement brossée sans doute, mais haute en couleurs, qui s'étale sous nos yeux et où défilent tour à tour la sottise, la méchanceté, la fourberie et la vanité humaine, mais aussi parfois la simplicité touchante ou la bonhomie campagnarde. Quelques fables sont, en ce genre, des modèles depuis longtemps cités : le *Rat de ville* et le *Rat des champs*, le *Cheval orgueilleux* et l'*Ane*, le *Renard* et le *Loup en procès devant le Singe* et bien d'autres encore.

Et pourtant, et c'est là le second point notable, en dépit de cette fière indépendance, notre poète suit parfois son modèle avec un scrupule étonnant. Plein de hardiesse quand il s'agit de la composition, il faut croire que le style de son devancier l'a séduit au point qu'il s'est efforcé parfois d'en reproduire jusque dans le détail le maniérisme heurté, la préciosité trop souvent de mauvais aloi. Le mérite de Walter l'Anglais, en effet, dans la mesure où c'en est un, repose tout entier dans l'écriture. Ses fables sont un perpétuel exercice de style ; elles n'ont été pour lui que l'occasion d'appliquer toutes les recettes de style en honneur dans les écoles ; on sent qu'il a fait ses classes et qu'il a dû être, sinon un maître, du moins un fort bon élève. De naturel, de vérité profonde, de sensibilité, il n'en faut point demander. Fort heureusement, Juan Ruiz, avec une langue encore quelque peu fruste, est un tempérament d'écrivain infiniment supérieur à son modèle. Sans compter ce qu'il a ajouté de son propre cru, il a su discrètement choisir entre les éléments même qu'il a pensé pouvoir conserver. Il a élagué sans regret pour aérer et vivifier. Toutefois ce qu'il a gardé suffit d'une manière irréfutable à établir son étroite dépendance à l'égard de Walter.

Mais Walter a-t-il été son seul modèle ? A priori cela paraît invraisemblable. Malgré l'énorme diffusion de ce dernier aux ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles, il est certain qu'il n'a pas été la seule voie par laquelle le public médiéval en général, et espagnol en particulier, a eu connaissance de la fable ésopique. On peut même croire avec quelque vraisemblance que c'est la popularité préalable du genre qui a au contraire assuré le succès de l'œuvre. Toutefois il est bien difficile de déterminer quels ont pu être ces modèles secondaires. Une réponse a été donnée par O. Tacke dans sa dissertation citée plus haut : il pense que Juan Ruiz a eu sous les yeux une version française de Walter l'Anglais, celle de l'*Isopet de Lyon*. C'est possible ; pourtant la preuve qu'il en apporte n'est pas absolument convaincante. L'argument essentiel est une coïncidence entre Juan Ruiz et le traducteur anonyme dans la fable des *Grenouilles qui demandent un Roi* : tous deux remplacent l'hydre de la tradition par une cigogne. On verra en son lieu quelle valeur on peut donner à cette concordance,

et si on admet qu'elle est peut-être fortuite, les autres arguments perdent à peu près toute valeur : il ne s'agit plus que de rencontres toutes naturelles entre deux auteurs qui traduisaient le même texte. Tout au plus pourrait-on voir une coïncidence plus précise dans la fable du *Rat et de la Grenouille* : mais là non plus la conviction n'est pas emportée.

Il est plus simple de supposer que Juan Ruiz avait de la fable ésoquique une connaissance que nous pourrions appeler diffuse. Notre poète était clerc, et même clerc cultivé. Il avait certainement eu, au cours de ses lectures, l'occasion de rencontrer les fables qu'il allait développer, en des versions plus ou moins différentes de celles de Walter, et plus encore que des détails à imiter ou des suggestions à retenir, il en avait gardé l'impression qu'il n'y avait pas là une matière intangible, et que chacun était libre, en des limites assez larges, de modifier les données traditionnelles là où elles ne semblaient pas satisfaisantes. Je ne pense pas qu'il soit difficile ou outrecuidant de revendiquer, quand il s'agit d'un poète comme l'Archiprêtre, ses droits à l'originalité ou à l'indépendance.

Toutefois il reste deux points dignes d'être notés. Tout d'abord, Juan Ruiz nous dit lui-même qu'il a tiré au moins une de ses fables d'*Isopet* (96 d) : ce qui prouve que certaines versions françaises étaient déjà connues en Espagne et qu'elles y avaient répandu le mot, mais ne permet pas d'autre conclusion. Ensuite, et ceci est plus important, il semble que l'on puisse çà et là déceler l'influence du *Romulus* anglo-latin. Souvent en effet un détail de développement ou une nuance d'interprétation font coïncider Juan Ruiz avec *LBG*, sans qu'on puisse nulle part prouver cette influence sur un point précis. On notera, en particulier, la morale de la *Montagne qui accouche*, du *Chien et du Voleur*, la fin du *Loup et du Renard en procès devant le Singe*, un détail dans le *Geai paré des plumes de Paon*, l'incertitude du développement dans les *Lièvres et les Grenouilles*. Il reste impossible de décider si Juan Ruiz a connu un texte latin ou la version de Marie de France.

Dans l'étude qui suit, on a noté pour mémoire les coïncidences avec le *Romulus* de Leyde et le *Romulus* de Wissembourg. On a également mentionné les cas où la fable en cause a été versifiée par Alexandre de Neckam ou reproduite par Vincent de Beauvais. Les renvois essentiels concernent le *Romulus* ordinaire, Walter l'Anglais et *LBG*. A ce dernier a été ajouté, le cas échéant, le renvoi à Marie de France, d'après l'édition de Roquefort. Les fables sont examinées dans l'ordre du texte.

ETUDE PARTICULIÈRE DES FABLES. — I. *La Montagne qui accouche*, str. 98-102 ; La terre enfle et pousse d'effroyables gémissements qui

mettent tout le voisinage en fuite. Le jour de la délivrance venu, elle n'enfante qu'une taupe (*mur topo*).

Ph. IV, 23. — Ésope. de Wiss. IV, 14 — Rom. IV, 14 — Vincent de Beauvais, 9 — Walter, XXV — Neckam, XXXV — *LBG*, 90.

La dépendance avec Walter résulte :

1^o du fait que, chez ces deux auteurs et chez eux seulement, il n'est pas question de montagne, mais simplement de la terre. La substitution est certainement l'œuvre de Walter, chez qui elle s'explique par des raisons de style :

Terra tumet, tumor ille gemit...

2^o de certaines coïncidences d'expression :

In risum timor ille redit...

... *Jocus est quod fuit ante timor.*

J. R. 100 c ... fue escarnio de rreyr,

Sus bramuras e espantos en burla fueron salir.

En ce qui concerne la morale, Juan Ruiz l'exprime en deux strophes de sens différent : 101 et 102.

A) La strophe 102 est l'application traditionnelle :

Ome que mucho fabla, faze menos a vezes,

Pone muy grant espanto, chica cosa es dos nuezes.

Cf. ex. gr. Phèdre :

... Hoc scriptum est tibi,

qui, magna cum minaris, extricas nihil,

et Walter :

Saepe minus faciunt homines qui magna minantur.

Il semble d'ailleurs que Juan Ruiz ait été inspiré par un manuscrit de Walter qui portait non pas *minantur*, mais *loquuntur* (*fabla*), comme le manuscrit qui a servi de base à l'*Isopet de Lyon*. Mais il y a certainement erreur à penser, ainsi que le fait O. Tacke, que Juan Ruiz a connu le texte français ; car le traducteur français donne à *loquuntur* un sens plus général que *minantur* :

Isop. de Lyon, XXVI, 5 : Qui en mout perler se travaillent,

Ce sont cilz qui, en fait, moins vaillent.

La morale s'applique évidemment aux hâbleurs. Au contraire, Juan Ruiz lit peut-être *loquuntur*, mais il interprète *minantur*, comme le montre le vers 102 b.

B) La strophe 101 applique la fable à ceux qui ne tiennent pas leurs promesses. Cette interprétation, toute différente, se trouve dans *LBG*, 90 : « Hoc exemplo monemur promissis non multum credere.

Sunt enim qui multa promittunt, sed pauca tribuunt. » Rien ne prouve, au reste, que la relation soit directe.

2. *Le Chien et le Voleur*, str. 174-178. Un voleur offre un gâteau à un chien pour acheter son silence et sa complicité. Le chien refuse par intérêt bien compris, mais aussi et surtout par fidélité à son maître. Le gâteau au reste contenait un piège.

Ph. I, 23 — Ésope. d'Adémar, 23 — de Wiss. III, 9 — Rom. II, 3 — Vincent de Beauvais, 10 — Walter, XXIII — *LBG*, 21 (Marie de France, 28).

Cf. 175 d :

Por el pan de una noche, non perdere quanto gano,

et

Non amo nocturnum panem plus pane diurno.

ou encore

176 a Por poca vianda que esta noche çenaria
Non perdere los manjares nin el pan de cada dia.

avec

Non rapiet nox una mihi bona mille dierum.

ou encore

175 b ... dentro yvan las çaraças,

et

... latet hamus in esca.

Les motifs du chien sont, dans la tradition, tout d'intérêt et la fable sert à mettre en garde les gloutons ou les ambitieux irréfléchis. Ex. gr. : « Haec illi intellegant, qui ad unum prandium rem suam perdunt », dit le *Romulus*, et Walter :

Si tibi quid detur, cur detur respice ; si des,
Cui des ipse nota : teque, golose, doma.

Au contraire, Juan Ruiz introduit des motifs désintéressés, sur lesquels il insiste particulièrement : loyauté à l'égard du maître (*fealdad*), désir d'éviter la honte (*falsedad, maldad, traycion*). Cette interprétation est déjà connue de *LBG*, 21 dont voici la morale : « Sic salvum est bonum, quod bono impenditur ac fideli, qui accepti beneficii nescit oblivisci, sed ad hoc intendit ut vicem benefactori reddere possit. »

3. *Les Grenouilles qui demandent un Roi*, str. 199-206. Des grenouilles, heureuses dans leur marécage, demandent un roi à Jupiter qui le leur accorde immédiatement. C'est un madrier de pressoir. D'abord effrayées, puis rassurées, puis enhardies jusqu'à monter

sur leur souverain, elles en réclament un second : c'est une cigogne qui les dévore. A leurs plaintes prolongées Jupiter répond qu'elles n'ont que ce qu'elles méritent, puisqu'elles ont fait si peu de cas de leur liberté : l'esclavage sera leur punition. Tel est le sort de ceux qui se laissent séduire par l'amour ou qui vont même jusqu'à l'appeler de leurs vœux.

Ph. I, 2 — Ésope d'Adémar, 21 — de Wiss. III, 7 — Rom. II, 1 — Walter, XXI — *LBG*, 19 (Marie de France, 26).

La dépendance à l'égard de Walter résulte des rapprochements suivants qui ne sauraient être fortuits :

- | | |
|-------|--|
| 199 a | las ranas... jugavan
ludentes ranas |
| 200 c | el gran golpe del fuste
trabis ictu... |
| 202 c | çercava todo el lago
coeplit adire (inire, obire) lacum |
| 204 a | su vientre nos sotierra
nos sepelit venter |
| 205 b | el rrey tan demandado
emptum longa prece regem |
| 205 c | vengue vuestra locura
vindicet æternus otia spreta metus |
| 206 a | Quien tiene lo quel cumple, con ello sea pagado,
Quien puede ser suyo, non sea enajenado.
Si quis habet quod habere decet, sit lætus habendo,
Alterius non sit, qui suus esse potest. |

Pourtant Walter ne doit pas être l'unique modèle de notre poète. Cette fable a joui d'un succès particulier au Moyen Age ; les versions en sont nombreuses (O. Tacke en compte dix-sept différentes) et plusieurs auteurs l'ont évidemment traitée avec quelque complaisance, par exemple, le *Romulus* en prose. Voici quelques points dignes de remarque :

a) Chez Phèdre les grenouilles n'adressent qu'une prière à Jupiter qui l'exauce sur-le-champ. Dans le *Romulus* et Walter, au contraire, elles sont obligées de revenir à la charge, leur première demande ayant été repoussée d'un sourire. Juan Ruiz simplifie le début : chez lui également les grenouilles ne font qu'une prière. Il concorde en cela avec la version *LBG*.

b) Les étapes qui amènent les grenouilles de leur première crainte à une certaine hardiesse d'abord, puis à l'effronterie, sont bien marquées dans la version du *Romulus* et mieux encore dans *LBG*. Ici au contraire, Juan Ruiz se rapproche de Walter qui néglige ce développement et se contente de dire :

Ut novere trabem per se non posse moveri...

Par contre il revient à la tradition quand il montre les grenouilles juchées sur leur roi (*inculcantes*) :

201 a suben ssobre la viga quantas podien subir,

et peut-être doit-il à la version *LBG* les raisons du mépris des grenouilles. Chez Phèdre et ses imitateurs, la poutre est méprisée uniquement à cause de son inertie. Chez Juan Ruiz, au contraire, comme chez *LBG*, le peuple reproche à son roi de ne pouvoir rendre ou faire régner la justice :

200 d mas vieron que non era Rey para las castigar,

et *LBG*, 19 : « Sed cum de judiciis agendum erat et... inventus est dominus... legum regnandi ignarus, spreverunt illum. »

c) Les plaintes des grenouilles à Jupiter sont très brèves chez Phèdre, le *Romulus* et *LBG*. Au contraire, Walter, malgré sa concision habituelle, leur accorde six vers ; Juan Ruiz l'a suivi sur ce point.

d) Reste la dernière question : la nature du roi tyran. La tradition antique l'appelait hydre. Les auteurs du Moyen Age ont été gênés par ce terme qui n'éveillait en eux aucune image concrète. Si l'Ésope d'Adémar et Walter le retiennent sans explication, il est déjà glosé dans le manuscrit de Wissembourg : *hydram, id est magnum colubrum*. *LBG* ne garde que la glose : « mittit eis (Juppiter) colubrum, qui... » Mais cette imprécision devait gêner des écrivains plus soucieux de réalité et les pousser à interpréter ou même à substituer. Le cas le plus curieux nous est offert par les vers 32-50 de la fable des *Renoilles qui demandarent un roi*, XXII de l'*Isopet de Lyon*, où l'auteur, après une discussion peu claire sur le sens de hydre et après avoir montré qu'il connaît l'équivalence hydre-serpent, se sépare de Walter, son modèle, qu'il suit de très près par ailleurs et préfère un nouvel animal, la cigogne. De là à penser que c'est lui qui a servi de modèle à Juan Ruiz, il n'y a qu'un pas. Il y a lieu de remarquer pourtant :

1^o que l'*Isopet de Lyon* semble avoir été peu connu et surtout n'être guère sorti de sa région. Il ne nous en est resté qu'un manuscrit rédigé en une langue fortement teintée d'un dialecte peu répandu. Nous n'en connaissons pas de rédaction en langue commune.

2^o Autant que les vers 32-50 en question sont susceptibles d'une interprétation claire, il ne semble pas que l'auteur présente *cyoigne* comme étant de son invention. Au contraire, la question qu'il se pose est celle-ci : comment se fait-il que le livre, c'est-à-dire Walter, appelle hydre une cigogne ? Il apparaît donc que la cigogne lui était

fournie par une tradition divergente, qu'il connaissait, qu'il préférerait et qu'il aurait voulu faire concorder avec le texte latin qu'il avait sous les yeux. Après un vain étalage de connaissances, il y renonce, et pour cause, et conclut :

ou soit serpent ou soit cyoigne
des rainnes va mal la besoine.

3^o La version cigogne n'est pas connue de l'*Isopet de Lyon* seulement. On la trouve dans le manuscrit latin 14961 de la Bibliothèque Nationale qui contient une refonte en prose des fables de Walter et n'en a gardé que le distique final¹. O. Tacke, qui croit à l'originalité de l'*Isopet de Lyon*, est obligé d'affirmer également la parenté de 14961 et de l'*Isopet de Lyon*, ce qui est plus que douteux.

4^o Enfin, si l'on ne veut pas admettre qu'il ait existé une version de la fable qui nommait la cigogne, rien n'empêche que Juan Ruiz l'ait trouvé *propria Minerva*, le terme *hydra* ayant évidemment embarrassé tous les rédacteurs de la fable. Quelques siècles plus tard, La Fontaine, dans les mêmes conditions remplacera, avec Haudent, le cigogneau de ses sources par une grue.

4. *Le Chien et l'Ombre*, str. 226-229. Un chien voyant se refléter dans l'eau d'une rivière le morceau de viande qu'il tient dans sa gueule le lâche et perd ainsi sa proie.

Ph. I, 4 — Ésope d'Adémar, 7 — de Wiss. I, 6 — Rom. I, 5 — Vincent de Beauvais, 3 — Walter, V — Neckam, XIII — *LBG*, 5 (Marie de France, 5) ;

La fable est assez simple pour ne guère comporter de variantes. Peut-être l'opposition entre *lo que tiene omne cierto* (229 b) et *vano coyddado* (229 d) a-t-elle été suggérée à Juan Ruiz par Walter :

Non igitur debent pro vanis certa relinqui.

Par ailleurs, le texte se trouve dans le *Calila et Dimma* (cf. infra) avec des rapprochements d'expression beaucoup plus frappants.

5. *Le Cheval orgueilleux et l'Ane*, str. 237-245. Un cheval de bataille porte son maître à un combat singulier. Sur la route un âne chargé l'embarrasse ; le cheval le renverse. Mais par la suite, vaincu et désormais impropre aux armes, on le soumet aux plus durs travaux champêtres. Il perd son lustre et son allure. L'âne l'aperçoit alors et rit à ses dépens. Châtiment de l'orgueil.

Ésope d'Adémar, 37 — de Wiss. III, 3 — Rom. III, 3 — Vincent de Beauvais, 17 — Walter, XLIII — Neckam, XXXII — *LBG*, 97.

1. Cf. Hervieux I, 1^{re} éd., p. 432.

Cette fable est, pour la présentation, une des plus originales de Juan Ruiz. C'est à lui que revient l'idée ingénieuse d'avoir présenté le cheval comme un destrier que son maître mène au combat tout harnaché. La version antique parlait d'un cheval de course et les fables médiévales, tant latines que françaises, reproduisaient non sans quelque embarras ce détail désormais étranger à la vie de l'époque. L'énumération des travaux champêtres, indiqués dans les anciennes versions et le portrait pitoyable du cheval amaigri, à peine esquissé chez Walter, sont également presque tout entiers de la veine de l'Archiprêtre. Pourtant sa dépendance étroite à l'égard de Walter apparaît dans les rapprochements suivants :

- 240 a coydo ser vencedor e fynco el vencido
 ... dum vincere tentat,
 vincitur.
 240 d las entrañas le salen
 ... rupta viscera...
 244 a do es tu noble freno e tu dorada silla ?
 dic, sodes, ubi sella nitens, ubi nobile frenum ?
 244 b do es tu sobervia ?
 cur illa superbia fugit ?
 245 c que fuerça e hedat e onrra, salud e valentia
 non pueden durar siempre...
 stare diu nec honor nec vis nec forma nec ætas
 sufficit...

Les rapprochements qu'O. Tacke fait avec l'*Isopet de Lyon* sont erronés : il n'est nullement question dans ce dernier d'un cavalier, mais d'un valet qui promène un cheval. Celui-ci ne gravit pas de montagne, mais au contraire descend une rue. Enfin tous les rapprochements du texte s'expliquent par la communauté de source.

6. *Le Loup et la Grue*, str. 252-256. Un loup en passe d'être étranglé par l'os d'une chèvre qui lui a servi de déjeuner, promet monts et merveilles à qui le tirera d'affaire. Une grue se présente, extrait le corps du délit et, comme elle demande le salaire de sa peine, est éconduite par le loup. Elle doit se trouver suffisamment récompensée par la douceur de son malade qui ne lui a pas tordu le cou, alors qu'il en avait une si belle occasion. Dans une première strophe, Juan Ruiz fait, d'une façon assez inattendue, l'application de la fable aux avares qui ne veulent rien donner du leur (255). La strophe suivante (256) contient l'interprétation traditionnelle : il ne faut pas attendre de reconnaissance du méchant.

Ph. I, 8 — Ésope d'Adémar, 64 — de Wiss. I, 9 — Rom. I, 8 — Vincent de Beauvais, 5 — Walter, VIII — Neckam, I — *LBG*, 9 (Marie de France, 7).

L'affabulation est très simple et identique dans toutes les versions anciennes. Celles-ci ne mentionnent pas l'animal dévoré par le loup. La chèvre est une addition de Juan Ruiz. La même idée était venue au traducteur français de Neckam, *Isopet II de Paris*, I. Une idée analogue, mais absurde, à l'auteur de l'*Isopet de Lyon* qui parle d'un taureau.

Pour ce qui est de la morale, si la strophe 256 est conforme à la tradition et traduit même à peu près le distique final de Walter, la strophe 255, qui applique la fable à l'avarice, est divergente. Elle ne trouve un parallèle approximatif que dans la morale de *LBG*, qui fait lui aussi une application originale de la fable : « Sic divites superbi et inmites de pauperibus faciunt, qui sub eis sunt et eis serviunt. »

La dépendance avec Walter résulte des rapprochements suivants :

- 254 b ... Como ¿ yo non te pudiera tragar
 el cuello con mis dientes, sy quisiera apretar ?
 pues sea te soldada, pues non te quise matar.
 ... an vivis munere tuta meo ?
 nonne tuum potui morsu præscindere collum ?
 ergo tibi munus sit tua vita meum.
- 256 a en fazer bien al malo cosa nol aprovecha.
 nil prodest prodesse malis.

Les rapprochements d'O. Tacke avec l'*Isopet de Lyon*, ici encore, ne prouvent rien. Quant à vouloir que Juan Ruiz ait trouvé l'idée de la chèvre dans le taureau, c'est lui refuser tout pouvoir d'imagination. Pourquoi ne pas supposer qu'il a connu l'*Isopet II de Paris* ? De même est probablement fortuite la rencontre verbale de *ossum transversum* dans le *Romulus* et *atravesoselo un huseo*.

7. *L'Aigle et le Chasseur*, str. 270-275. C'est la 133^e fable d'Ésope (Halm) et la fable bien connue de La Fontaine, II, 6. Il m'a été impossible d'en trouver trace dans aucun recueil ancien. Ce n'est pas une raison, comme semble le faire O. Tacke, pour la considérer comme de l'invention de notre auteur. Pour une hypothèse sur sa transmission, cf. infra.

8. *Le Paon et la Corneille*, str. 285-290. Une corneille se pare des plumes d'un paon, après s'être dépouillée des siennes propres, et se glisse dans la troupe de l'oiseau royal. Reconnue et méprisée, elle est dépouillée et jetée au ruisseau. Ainsi l'envie punit-elle ses victimes en leur faisant perdre ce qu'elles avaient, loin de les laisser jouir de ce qu'elles désiraient. Il convient de remarquer que Juan Ruiz appelle son oiseau deux fois corneille (*corneja*), deux fois choucas (*graja*), à moins que les deux mots aient désigné pour lui le même animal.

Ph. I, 3 — Ésope d'Adémar, 26 — de Wiss. II, 4 — Rom. II, 16 — Vincent de Beauvais, 13 — Walter, XXXV — Neckam, XII — LBG, 58 (Marie de France, 58).

L'hésitation sur la nature de l'oiseau envieux remonte aux sources : *graculus* chez Phèdre et les différents *Romulus*. Mais les manuscrits de Walter se partagent entre *graculus* et *cornicula*, sans compter ceux qui portent *corvus* et même *raculus* comme le modèle de l'*Isopet* de Lyon. Juan Ruiz a dû connaître les deux leçons.

Le trait qui consiste pour le choucas à se dépouiller de ses propres plumes, avant de revêtir celles du paon, n'est pas dans Walter, ni dans ses sources directes ou indirectes, ni dans son imitateur lyonnais. Mais il est dans LBG : « depositis itaque propriis pennis et penitus evulsis », et dans l'*Isopet I* de Paris.

Juan Ruiz a négligé le retour honteux du choucas chez ses congénères. Il arrête le développement après l'intervention des paons et prend la morale à son compte. Dans la tradition, au contraire, le choucas revient chez lui et se trouve blâmé par ses frères. Exceptionnellement, dans l'*Isopet I*, c'est un paon qui conclut et morigène la victime.

9. *Le Lion et le Cheval*, str. 298-303. Un lion affamé est tenté par un cheval qui pâit dans un enclos. Il s'approche et l'invite à venir lui baiser la main comme à son seigneur. Le cheval s'excuse, alléguant une enclouure qui le fait souffrir. Il implore l'aide du lion. Celui-ci accepte et se penche pour examiner la blessure. Le cheval lui décoche une ruade qui l'étend raide mort. Il s'élance alors à travers les prés, mais comme il a mangé trop d'herbes, il crève lui aussi de l'effort qu'il vient de fournir. Que le sort de ces deux animaux nous mettent en garde contre le péché de gourmandise.

Ésope de Wiss. III, 2 — Rom. III, 2 — Walter, XLII — Neckam, 24 — LBG, 26.

Le développement de Juan Ruiz présente quelques traits qui lui sont particuliers et qui l'opposent à la tradition du *Romulus*. Dans celle-ci, en effet, il n'est pas question d'une enclouure, mais d'une blessure faite par un éclat de bois ; le lion se présente non comme un suzerain, mais comme un médecin. Il ne meurt pas du coup reçu, mais au contraire se débite à lui-même la leçon à tirer de l'aventure. La morale est toute différente : le lion se reproche non sa gourmandise, mais sa prétention d'avoir voulu passer pour ce qu'il n'était pas. Enfin, l'épisode de la fuite et de la mort du cheval est partout absent.

LBG est très différent et n'a rien à voir ici.

La comparaison avec le texte de Walter ne fournit rien de décisif, bien que ce texte soit probablement comme ailleurs le point de

départ. Les rapprochements qu'O. Tacke fait entre Juan Ruiz et l'*Isopet de Lyon* sont sans valeur, à cause de leur banalité.

10. *Le Lion vieilli*, str. 311-316. Après un rappel de la cruauté du lion, tableau de sa décrépitude (*vegedat, flaqueza, peoria*). Les animaux, sur lesquels il a exercé son empire et levé son tribut, accourent et lui font subir les pires affronts (le sanglier, le taureau, le taurillon, l'âne). De colère le lion s'arrache le cœur et meurt. Cette fable met en garde ceux qui exercent le pouvoir sans indulgence. Par ailleurs, elle sert assez maladroitement d'illustration à un développement sur la colère.

Ph. I, 21 — Ésope d'Adémar, 16 — de Wiss. II, 8 — Rom. I, 15 — Vincent de Beauvais, 7 — Walter, XVI — Neckam, 16 — *LBG*, 15 (Marie de France, 15).

Le développement de Juan Ruiz s'écarte sur deux points du développement traditionnel : il ajoute le taurillon à la liste des animaux, et surtout il fait mourir le lion de douleur et de colère. Ce dénouement tragique est particulièrement digne de remarque. Il a sans doute été ajouté par notre auteur afin de mieux faire ressortir les tristes conséquences de l'orgueil (*ira e vanagloria*), objet auquel la fable primitive ne s'appliquait pas.

Ici la dépendance avec Walter est étroite :

313 c contra el vynieron todas por vengar sus denteras.

... pensat veteri pro vulnere vulnus.

314 d el asno pereçoso en el ponie su syllo,

dyole grand par de coçes, en la fruente gelas pon.

sævit asellus iners et frontem calce sigillat.

11. *Le Loup et le Renard en procès devant le Singe*, str. 321-371. Le loup accuse le renard devant le singe d'avoir volé une poule que lui-même guignait. Le loup prend comme avocat un lévrier, ennemi du renard, le renard un chien de berger, ennemi du loup. La suite du développement est toute espagnole et de l'invention de notre auteur.

Le chien, au nom du renard, oppose deux arguments d'exception au loup : l'accusateur est lui-même coupable du crime qu'il reproche ; il est de plus sous le coup d'une excommunication majeure, par constitution de légat. L'avocat du renard termine en introduisant une demande reconventionnelle : que le loup soit mis à mort. Le jugement est remis à huitaine ; les parties multiplient démarches et cadeaux auprès du juge. Nouvelle audience : le juge propose d'abord une entente à l'amiable. Refus des plaideurs. La sentence est donnée : 1^o le loup est fondé à se plaindre ; 2^o le renard est en partie fondé à se défendre : son premier argument est péremptoire, mais son deuxième n'est que dilatoire. Son avocat a commis une erreur en invoquant

l'excommunication ; cet argument devait être prouvé dans les neuf jours par lettres, témoins ou constat de notaire et en citant la constitution en cause. Quant à l'excommunication péremptoire, elle ne peut être invoquée que contre des témoins en procès criminel ou contre le juge ; dans tous les autres cas c'est une erreur. Pour ce qui est de la demande reconventionnelle, elle est également irrecevable, car on ne peut actionner du civil (*egual?*) au criminel. De plus on ne peut condamner un témoin frappé d'exception. Le témoin n'est punissable que s'il ment ou varie dans ses déclarations, et cela en procès criminel ; les pouvoirs du juge lui permettent alors de le châtier. En conséquence, le loup est débouté de sa plainte ; par contre le renard est invité à se tourner vers le gibier et à abandonner le coq de son voisin. Ce dernier accepte, ajoutant qu'il se rabattra sur les poules, son voisin au surplus n'ayant plus de coq. Les parties se retirent satisfaites ; mais les avocats protestent contre l'irrégularité de la procédure. Le juge les renvoie sans les écouter.¹

La fable, intercalée dans un développement sur la paresse, est en hors-d'œuvre. Son intérêt réside surtout dans son pittoresque. Pourtant elle semble bien attaquer les avocats chicaneurs et louer les juges honnêtes et conciliateurs (cf. str. 367, 368, 371).

Le squelette de la fable se retrouve dans les textes suivants :

Ph. I, 10 — Ésope d'Adémar, 28 — Rom. II, 19 — Walter, 38 — LBG, 134.

Dans aucune de ces fables, il n'est question ni de l'objet du vol ni des avocats. Le juge (*justus et verax* dans le *Romulus*) renvoie les deux parties dos à dos sans rien exiger d'elles. Chez Walter, en plus, le renard est déclaré innocent (*vitae purior usus*). Dans LBG seul, la conclusion offre quelque analogie avec celle de Juan Ruiz : le renard doit promettre de ne plus voler, le loup s'engager à ne plus réclamer ce qui ne lui revient pas.

12. *Le Rat et la Grenouille*, str. 407-414. Une taupe est surprise par la crue d'une rivière qui menace d'envahir son trou. Une grenouille se présente et lui fait des offres fallacieuses d'amitié et de service. La taupe accepte ; les deux animaux s'attachent l'un à l'autre et la grenouille fait un saut à la rivière, cherchant à entraîner la taupe. Un milan survient et les dévore toutes deux.

Ésope d'Adémar, 4 — de Wiss. I, 3 — Rom. I, 3 — Vincent de

1. Nul doute qu'un érudit un peu versé dans le droit médiéval espagnol ne puisse montrer combien notre auteur suit la réalité de près. Notons que le morceau porte une date : *era de 1301*, ce qui correspond à 1263 de notre ère, et non à 1339 comme le dit Cejador, par suite d'une erreur inconcevable. Le *leon masillero* ne peut donc être qu'Alphonse X. Le surnom de *monedero* lui vient peut-être du fait qu'au début de son règne avait eu lieu une refonte générale des monnaies.

Beauvais, 2 — Walter, III — Neekam, 6 — *LBG*, 3 (Marie de France, 3).

La fable se trouve dans presque tous les grands recueils d'exemples à l'usage des prédicateurs.

Le personnage principal est d'ordinaire un rat. Pour son remplacement par une taupe (*mur topo*), cf. *La Montagne qui accouche*.

Juan Ruiz est le seul à parler d'une crue (*crecio tanto el rio*). Peut-être l'*Isopet de Lyon* la connaît-il aussi :

mais quant ce vint au torner erriere
ne puet passer en sa doiere :
l'aigue li ot la voie close.

Il est vrai qu'ici elle empêche le rat de rentrer dans son trou, non d'en sortir comme chez Juan Ruiz. Tous deux me semble, indépendamment, débiteurs du début de Walter, *muris iter rumpente lacu*, qu'ils ont interprété chacun à leur manière.

Pour un rapprochement décisif avec Walter, cf.

411 *d* atan los piés en uno, las voluntades non.
pes coït ergo pedi, sed mens a mente recedit.

O. Tacke, ici aussi, croit que Juan Ruiz a connu l'*Isopet de Lyon*. Il rapproche avec quelque apparence de vraisemblance les deux expressions suivantes

410 <i>a</i>	yo se nadar muy bien.
III, 13	je suis de noer bien aprise.
410 <i>c</i>	sacarte he en salvo.
III, 11	je vos metray a savetey.

Pourtant il n'y a pas là de quoi emporter la conviction.

13. *L'Hirondelle et les Oiseaux*, str. 746-754. L'hirondelle voyant un chasseur planter du chanvre, conseille à l'outarde d'abord, à la tourterelle ensuite, au moineau enfin, de manger les semences. Refus moqueur des oiseaux menacés. Le chasseur arrose ses plantations qui lèvent. Nouveaux conseils, nouvelles moqueries. L'hirondelle fait son nid chez le chasseur, et rappelle d'un mot ses conseils méprisés à l'outarde capturée et sur le point d'être plumée.

Ésope d'Adémar, 20 — Rom. I, 19 — Walter, XX — Neckam, 18, *LBG*, 18 (Marie de France, 18).

Dans le *Romulus* et chez Walter, les éléments sont les mêmes. Le développement chez Juan Ruiz est seulement plus pittoresque. Pour la source directe, cf.

... (aquesta semiente)...

747 *d* que es aqui senbrada por nuestros males grandes
pro nostris semina sparsa malis.

Le développement de *LBG* est légèrement aberrant. Dans l'*Isopet de Lyon*, la fable manque.

14. *Le Jardinier et la Couleuvre*, str. 1348-1355. Un jardinier trouve au mois de janvier une jeune couleuvre sous un poirier. Il la recueille, la ranime près du feu et le bonhomme la nourrit jusqu'à l'été. Devenue grande, elle souille la maison de son venin. Aux reproches de son bienfaiteur, elle répond par des menaces et s'efforce de l'étouffer. Le méchant se plaît à rendre le mal pour le bien.

Ph. IV, 19 — Ésope d'Adémar, 11 — de Wiss. IV, 2 — Rom. I, 10 — Walter, X — *LBG* 89.

Le schéma est identique partout ; dans le *Romulus* sans aucun détail pittoresque.

Concordances avec Walter :

- 1352 *d* començo de enpoçoñar con venino la posada.
ore serit virus coluber, sic toxicat ædem
- 1353 *c* ablaçole tan fuerte que lo querria afogar,
apretandolo mucho, cruelmente (a sylvar).
... sed hæret,
amplectensque virum sibila dira movet.
- 1354 *a* alegrase el malo en dar por miel venino,
e por fructo dar pena al amigo e al vezino,
por piedat engaño donde bien le avino.
reddere gaudet homo nequam pro melle venenum,
pro fructu poenam, pro pietate dolum.

Pour une version orientale de la fable, cf. infra.

La fable se trouve dans les recueils de prédicateurs : Jacques de Vitry, n° 51, éd. Greven, Heidelberg, 1914 ; Eudes de Cheriton, n° 22, Hervieux, II, 1^{re} éd., p. 636 ; Jean de Sheppey, n° 36, Hervieux, *loc. cit.*, p. 769 ; Étienne de Bourbon, éd. Lecoy de la Marche, 1877, n° 225, p. 195.

15. *Le Chien vieilli et son Maître*, str. 1357-1366. Un lévrier jeune, excellent coureur, chasseur meilleur encore, faisait les délices de son maître. Devenu vieux, il s'affaiblit. Un jour, à la chasse, il laisse échapper la proie. Son maître le frappe d'un bâton. Plaintes du lévrier. Moralité : il ne faut pas mépriser la vieillesse. Elle compense par son bon sens la vigueur disparue.

Ph. V, 10 — Ésope d'Adémar, 62 — de Wiss. V, 1. — Rom. II, 7 — Walter, XXVII — *LBG*, 91.

Même développement dans le *Romulus* et chez Walter. Ici Juan Ruiz est très fidèle.

- 1362 *a* los byenes e los loores muchos de mancebez
defienden la flaqueza, culpa de la vejez.

- defendit senii culpam laus ampla juventæ.
 1363 *d* en el viejo se loa su buena mancebia
 pro sene qui cecidit, facta priora vigent.
 1364 *b* sy el amor da fructo, dando mucho atura.
 nullus amor durat, nisi duret fructus amoris.
 1365 *a* bien quanto da el omne, en tanto es preçiado.
 quando yo dava mucho, era mucho loado,
 agora que non do algo, so vil e despreçiado,
 non ay mencion ni grado de servicio ya pasado.
 quilibet est tanti, munera quanta facit.
 magnus eram dum magna dedi, nunc marcidus annis
 vileo, de veteri mentio nulla bono.

Cf. encore str. 1363 et XXVII, 15-16 ; vv. 1366 *bc* et XXVII, 17-18.

16. *Le Rat de Ville et le Rat des Champs*, str. 1370-1385. Un rat de Guadalajara va au marché de Monferrado. Un ami le reçoit, lui offre une fève, mais la pauvreté de la chère est compensée par la cordialité de l'accueil. Le citadin rentre chez lui et offre à son hôte le mardi suivant un somptueux repas (lard non salé, fromage, saindoux, biscuits) magnifiquement servi. La fête est interrompue par l'arrivée de la maîtresse de maison. Le citadin se réfugie dans son trou, le campagnard se tire d'affaire à la faveur de l'obscurité. Conclusion connue.

La fable est dans Horace, mais non dans Phèdre.

Ésope d'Adémar, 13 — de Wiss. II, 1. — Rom. I, 12 — Walter, XII — *LBG*, 11 (Marie de France, 9).

Tout en étant original, Juan Ruiz suit son modèle de très près. La fable de Walter a presque tout entière passée chez son imitateur.

Cf. 1371 *ab*, 1375 *d*, et Walter, XII, 4, 9, 10.

- 1376 *b* la puerta del palacio començo a sonar.
 ... ostia latrant...
 1377 *d* ... a la pared arrimado...
 ... assuitur muro...
 1378 *b* estava el aldeano con fiebre e con tremor.
 ille tamen febrit, teste timore timet.
 1379 « este manjar es dulce e sabe como la miel ».
 Dixo el aldeano al otro : « venino yaz en el :
 al que teme la muerte, el panar sabe a fiel,
 a ti solo es dulce, tu solo come del. »
 ... hæc sapit esca favum,
 fatur qui timuit : « Latet hoc in melle venenum,
 fellitumque metu non puto dulce bonum...
 ... non est sollicito dulcis in ore favus...
 ... hæc bona solus habe, quæ sunt tibi dulcia soli. »

Cf. encore 1381 *a* et XII, 23.

1384 *a* en paz e seguranza es rrica la pobreza.
pauperiem ditat pax opulenta mihi.

17. *Le coq et la perle*, str. 1387-1391. Un coq, en quête de nourriture, trouve un saphir sur un fumier. Il le rejette dédaigneusement ; le saphir lui reproche sa sottise. C'est ainsi que bien des lecteurs ne saisissent pas le sens de ce qu'ils lisent, les sots laissent échapper le bonheur.

Ph. III, 12 — Ésope d'Adémar, I — de Wiss. V, 7 — Rom. I, 1 — Walter, I — *LBG*, 1 (Marie de France, 1).

Dans le *Romulus*, c'est une perle que trouve le coq. Il ne méconnaît pas sa valeur, mais la rejette comme inutile pour lui (version de Phèdre également). Walter suit le *Romulus*. La pierre y joue également le rôle de personnage muet. Il semble que ce soit Juan Ruiz qui ait eu l'idée de faire prononcer la morale par le saphir, ce qui augmente considérablement la valeur démonstrative de la fable.

Pour la dépendance avec Walter, cf.

1389 *a* espantose el gallo...
dum stupet, inventa jaspide, gallus...

1389 *a* si oy a mí fallase quien fallar me devia,
si aver me podiese el que me conocia,
al que el estiercol cubre, mucho rresplandeçeria.
si tibi nunc esset qui debuit esse repertor,
quem limus sepelit, viveret arte nitor.

Comme souvent ailleurs, Juan Ruiz termine sa fable sur deux morales différentes. La strophe 1390 s'adresse à ceux qui, d'un livre, lisent les mots, mais ne saisissent pas le sens. C'est l'interprétation traditionnelle ; elle se trouve déjà dans le *Romulus* et la place de notre fable en tête de bien des recueils indique qu'on la faisait servir souvent d'avertissement au lecteur. Quant à la strophe 1391, qui blâme ceux qui ne savent pas se saisir du bonheur à son passage, elle est peut-être de l'invention de notre auteur. En tout cas elle s'accorde davantage avec l'utilisation de l'apologue dans le texte.

18. *L'Âne et le Petit Chien*, str. 1401-1408. Un jeune chien joue avec sa maîtresse. Caresses et gâteries. L'âne, jaloux et fier de son utilité, veut lui aussi se faire bien voir. On appelle les valets, on le roue de coups. Morale : il faut se garder de sortir des limites que nous ont tracées Dieu et la nature. Souvent le sot croit bien faire ; il ne commet que sottises.

Ésope d'Adémar, 17 — de Wiss. II, 10 — Rom. I, 16 — Vincent de Beauvais, 8 — Walter, 17 — Neckam, 5 — *LBG*, 16 (Marie de France, 16).

Juan Ruiz remplace le maître (*herus, dominus*) du *Romulus* ou de Walter par la maîtresse (*señora*). Il développe en une brève mais suggestive description les utiles travaux que l'âne peut invoquer en sa faveur. La scène finale est également très soignée. Aussi, cette fois-ci, tout en restant fidèle à son modèle, la fable de Juan Ruiz présente-t-elle beaucoup plus d'originalité dans l'expression que les précédentes. On peut toutefois comparer

1401 c *ladrando e con la cola mucho la falagava.*
 murmuris et caudæ studio testatur amorem.

Les strophes 1407 et 1408 correspondent respectivement aux deux vers de la morale XVII, 15-16.

O. Tacke croit voir une preuve de l'influence de l'*Isopet de Lyon* dans le rapprochement

1402 b *tomavan con el todos solaz e plazenteria*
et Isopet de Lyon, XVII, 7 :

chescuns de toute la maignie
 joie au chien et fait cortoisie.

Mais il suffit de remarquer que les deux textes développent Walter, XVI, 4 :

... alludit turba ministra cani.

19. *Le Lion et le Rat*, str. 1425-1434. Un lion, s'étant emparé d'un rat, se laisse fléchir par ses prières et lui accorde la vie sauve. Pris à son tour dans un filet, il est délivré par le rat reconnaissant qui ronge les mailles.

Ésope d'Adémar, 18 — de Wiss. II, 11 — Rom. I, 17 — Vincent de Beauvais, 9 — Walter, XVIII — Neckam, 41 — *LBG*, 17 (Marie de France, 17).

Le développement est identique chez Juan Ruiz et chez ses prédécesseurs. Les arguments qu'invoque le rat pour son salut chez Juan Ruiz et chez Walter sont présentés par le *Romulus* comme une réflexion que le lion se fait à lui-même. Ces arguments sont complaisamment développés par Walter. Ils occupent dix vers sur les vingt-deux de la fable. Juan Ruiz est ici très près de son modèle. Cf. 1425 a et XVIII, 1, ou encore

1425 c *alli juegan de mures una presta compaña.*
 cursitat hic murum ludere prompta cohors.
 1428 c *el vençedor ha onrra del preçio del vençido,*
 su loor es atanto, quanto es el debatido.
 de pretio victi pendet victoria ; victor
 tantus erit, victi gloria quanta fuit.

Cf. encore 1433 *ab* et XVIII, 23 ou 1433 *cd* et XVIII, 24.

O. Tacke ici encore indique quelques rapprochements avec l'*Isopet de Lyon*. Ils remontent tous directement au texte latin, sauf peut-être 1425 *d* : *al leon despertaron* et *Isopet*, XIX, 5 : *la noise le lion éveille*. Mais comme Walter nous avait présenté le lion endormi (*sopitus*) et qu'il ajoute *pressus mure leo*, la conclusion était immédiate.

Il n'est peut-être pas mauvais par ailleurs et pour s'inviter à quelque prudence dans les rapprochements, de signaler l'extraordinaire et certainement fortuite concordance d'expression entre Juan Ruiz qui compare les dents du rat à des couteaux, 1431 *a* : *yo trayo buen cuchillo*, et Cl. Marot dans sa fameuse *Épître à Lyon Jamet* qui déve loppe la même fable :

j'ay des coustiaux assez, ne te soucie,
de bel os blanc...

20. *Le Corbeau et le Renard*, str. 1437-1443. Affabulation bien connue. Le prix de la flatterie est un fromage comme dans toutes les versions modernes. Le renard vante la beauté du corbeau en le comparant au cygne, son talent de chanteur en le mettant au-dessus de l'alouette, du perroquet, de la grive, du rossignol et du geai.

Ph. I, 13 — Ésope d'Adémar, 15 — de Wiss. II, 7 — Rom. I, 14 — Vincent de Beauvais, 6 — Walter, XV — Neckam, 27 — *LBG*, 14 (Marie de France, 14).

Walter connaît déjà la comparaison entre le cygne et le corbeau. A signaler également quelques rencontres d'expression dans la morale. 1442 *a b*, *falsa onrra*, *vanagloria*, *riso falso*, correspondent à Walter, XV, 9-10 : *fellitus risus*, *inanis gloria*, *falsus honor*.

La même fable se trouve dans le *Conde Lucanor*, enx. V ; c'est également la xv^e du recueil de Sebastian Mey, qui suit au reste une autre tradition comme le montre l'objet de la convoitise du renard, le morceau de viande ésopique et non le fromage de Phèdre, ainsi que le début emprunté certainement à Apulée, *de deo Socratis*, *Prologus*, par qui la fable est également racontée.

21. *Les Lièvres et les Grenouilles*, str. 1445-1450. Des lièvres en troupe sont effrayés par le bruit soudain qui s'élève d'une mare et fait retentir la forêt. Prêts à fuir, ils aperçoivent des grenouilles se cacher sous l'eau. Cette crainte si peu fondée les rassure d'abord, puis ils s'enfuient malgré tout.

Ésope de Wiss. I, 4 — Rom. II, 9 — Vincent de Beauvais, 12 — Walter, XXVIII — Neckam, 34 — *LBG*, 24 (Marie de France, 30).

Dans le *Romulus* et chez Walter, le spectacle des grenouilles rend effectivement courage aux lièvres. Il n'est plus question de fuir.

Chez Juan Ruiz, au contraire, après les strophes 1447 et 1448 qui semblent annoncer un dénouement analogue, la strophe 1449 en amène une autre : les lièvres sont repris par la crainte. Peut-être faut-il voir là une influence de *LBG* où la fable, transformée, a un tout autre sens et où les lièvres voient dans les grenouilles un exemple à suivre, non un danger à éviter.

Pour quelques concordances avec Walter, cf.

1445 b sono poco la selva...
 silva sonat...

ou encore 1447 *ac*, XXVIII, 5-6 ; 1448 *a*, XXVIII, 7 ;

1448 *c* somos de coraçon fraco, lygeras en correr.
 corporis est levitas et mentis inertia nobis.
1449 *c* en tal manera tema el que bien quiere bevir,
 que non pierda el esfuerço por miedo de morir.
 sic metuat quicumque timet, ne mole timoris
 spe careat...

On comparera aussi 1450 et XVIII, 13-14.

II. — LA TRADITION ORIENTALE.

A côté des vingt et une fables dont il vient d'être question, en figurent deux autres qui ont été empruntées par notre auteur à des sources orientales. Il s'agit des n^{os} 16 et 22, dénommées traditionnellement *Vulpes* et *Cor Cervi*. Ici notre information est beaucoup moins riche et sûre. Il est impossible de déterminer avec précision de quel texte elles proviennent. Il faut nous contenter de fixer la place qu'occupe la version de Juan Ruiz dans l'ensemble des versions de ces contes et mesurer ainsi son degré d'originalité et l'importance de son rôle d'intermédiaire ou peut-être même d'initiateur. Au reste, en amalgamant ainsi des récits d'origine orientale à des récits occidentaux, Juan Ruiz ne faisait que suivre une tradition ou plutôt une pratique qui a un autre représentant dans son illustre contemporain don Juan Manuel et son *Conde Lucanor*. Ainsi s'affirme d'une manière concrète ce caractère de l'Espagne du Moyen Age si souvent souligné : point de contact ou organe de liaison entre l'art et la pensée orientale et l'art et la pensée occidentale.

Nous examinerons d'abord le conte *Vulpes*, puis le conte *Cor cervi*, puis certaines questions soulevées par la fable du *Chien et de son Ombre*, par le vers 929 *c*, *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*, enfin par les deux fables *L'Homme et la Couleuvre* et *l'Oiseau blessé*.

A) LE CONTE VULPES. — Le conte *Vulpes*, rapporté par Juan Ruiz à la manière d'une fable aux strophes 1412-1421, appartient à la tradition orientale du *Livre des Sept Sages*. C'est également l'exemple 39 du *Conde Lucanor*.

On sait qu'il est de coutume de distinguer, dans les différentes rédactions de ce roman aux formes nombreuses et divergentes, deux grands groupes, le groupe occidental et le groupe oriental, lesquels se différencient par un ensemble de traits constants, que ce n'est pas le lieu d'énumérer ici, et aussi par le nombre et la nature des contes rapportés alternativement par les sept sages et la reine. Le roman, dans son ensemble, est certainement d'origine orientale ; les conditions dans lesquelles la forme occidentale s'est constituée sont mal connues, mal connus également les chemins par lesquels certains traits de la forme orientale sont venus à la connaissance d'écrivains européens. Comme pour la *Calila et Dimna*, les traducteurs espagnols et les communautés juives du Sud de l'Italie paraissent avoir joué un rôle intermédiaire important. De même, en effet, que le *Calila* fut connu en Europe grâce au *Directorium* de Jean de Capoue, traduit d'un texte hébraïque que l'on appelle rédaction de Joël, et par la version espagnole exécutée en 1251 sur l'ordre du futur Alphonse X, de même la rédaction orientale du *Livre des Sept Sages* a pu être connue par une traduction ou adaptation espagnole, le *Libro de los Engannos*, exécutée en 1253, dans les mêmes conditions que la traduction du *Calila*, et par la rédaction latine d'une version hébraïque découverte et publiée par A. Hilka en 1912¹. Il est bon de noter que ces deux textes semblent avoir été peu répandus. Le premier même est probablement resté inconnu en dehors de l'Espagne.

Mais la présence du conte *Vulpes* chez Juan Ruiz et chez Juan Manuel nous fournit la preuve que, dans la péninsule au moins, le contenu de la version orientale circula sous une autre forme que le *Libro de los Engannos*.

Il s'agit d'un renard qui, surpris après avoir commis toutes sortes de déprédations, fait le mort pour échapper au dernier châtimement². Des passants lui ôtent telle ou telle partie non vitale de son corps pourvue de vertus curatives (la queue, les oreilles, les dents, etc.)

1. Sammlung mittellateinischer Texte, Heidelberg, n° 4.

2. On ne semble pas avoir remarqué jusqu'ici que la ruse du renard faisant le mort, dans le *Roman des Sept Sages*, pourrait bien être la source d'une ruse analogue qui figure dans l'*Ysengrimus*, I, 239-241 et qui a été reprise plusieurs fois par les compilateurs du *Renard* français, p. ex. III, 43-72, V, 101-102 ; d'une façon analogue, Ysengrin fait le mort pour échapper aux moines qui l'ont saisi à la sortie du puits, IV, 425-444. L'épisode avait déjà été exploité par l'auteur de l'*Ecbasis Captivi*, cf. Voigt, *Ysengrimus*, p. LXXIX. D'une façon générale, cf. L. Sudre, *Les Sources du R. de R.*, Paris, 1892, pp. 173-176.

sans qu'il réagisse, jusqu'au moment où un dernier quidam prétend lui arracher le cœur et le foie. Le renard bondit alors et réussit à s'échapper.

Ce conte, comme il a été dit plus haut, appartient en propre à la version orientale. C'est le dernier de ceux que débite la reine, quand, convaincue de trahison, elle attend d'être fixée sur son sort, espérant par ce moyen atténuer au moins la rigueur de la punition. Mais dans la version orientale même, nous ne le connaissons plus que par trois textes ¹ : le *Syntipas* grec, le *Mischle Sendabar* hébraïque, et une rédaction particulière de l'épisode des *Sept Vizirs* dans les *Mille et une Nuits* ². Il a été éliminé, sans doute à cause de son insignifiance, de la vulgate des *Sept Vizirs*, des autres rédactions orientales (syriaque et perse) et en particulier de la traduction espagnole ci-dessus mentionnée. Comme il figure chez Juan Ruiz et chez Juan Manuel, c'est qu'il était répandu en Espagne indépendamment des versions qui nous sont parvenues ³.

Le récit le plus circonstancié est le récit grec. Voici quelques points dignes de remarque.

Dans la vulgate ⁴, le renard s'introduit dans une ville bien entourée de murs, d'où il ne peut s'échapper. C'est l'*aldea de muro bien cercada* de Juan Ruiz. Chez Juan Manuel, le détail a disparu. Il n'est plus question que d'une basse-cour. — Dans la vulgate, le renard s'introduit chez un tanneur et lui gâte ses peaux. Chez les auteurs espagnols le renard vole des poules à un fermier, trait évidemment plus vraisemblable, mais sans doute plus récent. — Dans le texte arabe, le renard est pris (au piège ?) par sa victime, battu comme plâtre et abandonné dans la rue comme mort, près de la porte de la ville encore fermée. Dans le texte grec, le renard est bien pris au piège, mais il s'en dégage tout seul et c'est lui qui a l'idée de faire le mort près de la porte pour attendre une occasion de s'échapper. Dans ce cas sa capture au piège devient superflue et sa présence dans le texte fait l'effet d'une

1. Cf. les tableaux comparatifs dressés par MM. A. Hilka *Historia Septem Sapientum* I, éd. cit., p. xxiv-xxv et J. Bédier, *Les Fabliaux*, pp. 136-137.

2. Ms. tunisien de 1731, publié par Habicht, dans son édition de Breslau. Pour plus de détail, cf. Chauvin, *Bibliographie des Ouvrages arabes*, VIII, et plus particulièrement VIII, p. 64, n° 29.

3. On trouvera le texte grec dans l'édition du *Syntipas* de Boissonade, Paris 1828, p. 143-145 et dans celle, plus récente, d'Eberhard, *Fabulæ Romanenses græce conscriptæ* I, Leipzig, Teubner, 1872, pp. 114-117. Le texte arabe ne se trouve que dans l'édition Habicht mentionnée plus haut, XIII, pp. 380-383 et, en traduction, chez Burton, V, 120, Henning, X, 235 (collection Reclam) et plus récemment encore dans la publication de Enno Littmann, Leipzig, Inselverlag, 1926, IV, 382. Pour le texte hébreu, une édition convenable fait encore défaut, de même qu'une traduction sûre. On peut se rapporter à Carmoly, *Paraboles de Sendabar*, Paris, 1849, p. 147.

4. J'appelle vulgate la version qui résulte de l'accord de la majorité des cinq textes cités ci-dessus.

survivance inutile. Les deux auteurs espagnols l'ont supprimée : le renard est obligé de ruser, chez Juan Ruiz parce qu'il ne peut sortir de la ville soigneusement close, chez Juan Manuel parce qu'il est surpris par le jour qui se lève, raison plus naturelle peut-être, mais moins bonne. — Chez Juan Ruiz, le renard choisit pour s'étendre un emplacement voisin de la porte de la ville : le détail remonte à la vulgate.

La scène de la mutilation est différente dans les différentes versions, tant en ce qui concerne les parties intéressées que les vertus curatives qu'on leur attribue. Pourtant les auteurs espagnols font groupe avec le texte grec : le renard y est en effet menacé de perdre le cœur, tandis que dans le texte arabe, c'est à son foie et à son fiel qu'on en a. C'est Juan Ruiz qui est, sans doute, le plus fidèle à son modèle (queue, dents, œil, oreilles, cœur — *Syntipas* : queue, oreilles, dents, cœur). Les variantes de Juan Manuel sont introduites par le désir évident de supprimer ou atténuer certaines invraisemblances du récit, par exemple l'impassibilité du renard devant la perte d'un d'œil, la section de la queue ou des oreilles.

En résumé, des cinq versions du conte *Vulpes* que nous venons d'examiner, on peut conclure : 1^o que le texte grec, malgré sa date plus ancienne, doit représenter une tradition du conte plus travaillée que la tradition arabe ; 2^o que les auteurs espagnols sont plus près de la version grecque que de la version arabe ; 3^o que des deux textes espagnols, celui de Juan Ruiz est beaucoup plus près de ses sources que Juan Manuel. Les deux derniers points nous permettent en outre de supposer une version arabe plus proche de la version grecque que l'actuelle seule conservée.

B) LE CONTE COR CERVI. — Ce conte occupe les strophes 893-903. Un âne (ou un cerf) capturé par le lion après une première tentative manquée et destiné à sa pâture (ou à sa guérison) est confié à la garde du renard (ou du loup). Celui-ci en dévore le cœur et les oreilles. Aux questions du lion, il répond que l'âne était dépourvu de ces organes, car, autrement, il ne se serait pas laissé reprendre aussi sottement, après lui avoir une fois échappé.

Ce récit est attesté au Moyen Age sous une double forme, orientale et occidentale.

En Occident, il se trouve chez Ésope, 243 (Halm) et Babrius, 95. Phèdre et ses imitateurs l'ignorent. Mais il est attesté dès le haut Moyen Age. Du Méril en a publié trois versions différentes ¹, tirées de Frédégaire III, 8, Aimoin I, 10, et d'un manuscrit de Reims du xiv^e siècle. Grimm avait signalé la version du moine Fromund.

1. *Poésies latines du Moyen Age*, Paris, 1854, pp. 135-137.

Hervieux ajouta celle de Donizo dans sa *Vie de la Comtesse Mathilde* ¹ et celle d'un manuscrit du Mans, Bibl. Publ. 84. Toutes ces versions sont réunies dans Hervieux, *op. cit.* III, p. 502 ss. Enfin la même fable se trouve dans *LBG*, 61 (Marie de France, 61). C'est également n° 142 des *Contes moralisés* de Nicole Bozon. ²

La version orientale est connue par le *Calila et Dimna* espagnol, ch. VII ³. Cette dernière est identique à celle de Jean de Capoue ⁴ qui suit de très près la version hébraïque de Joël ⁵.

Les deux versions, quoique très semblables, se séparent sur quelques points : en Orient, la victime du lion est un âne, en Occident, un cerf. Le troisième personnage à qui la garde du gibier est confiée est, en Occident, un renard, en Orient, un loup-cervier. En Occident, du moins dans les versions médiévales, le lion est conçu comme le suzerain des animaux qui tient sa cour et la fable débute par une scène d'hommage. En Orient, il n'est question que d'un lion malade qui a recours aux bons offices du loup, son ami ou son compagnon. Les dépouilles de l'âne sont, en Orient, un remède qui doit rendre sa vigueur au lion. En Occident, cette idée a disparu et la mise à mort du cerf est le châtement d'une faute commise ou simplement la conséquence de la gloutonnerie du lion. Enfin la ruse mise en œuvre par le renard (ou le loup) pour ramener le cerf (ou l'âne) après la première tentative varie suivant les narrateurs.

La version de Juan Ruiz se rattache à première vue à la forme orientale, mais il a certainement connu l'autre tradition. Au *Calila et Dimna*, Juan Ruiz doit d'avoir choisi l'âne comme victime. De plus, les pièces en litige sont chez lui, comme dans le *Calila*, le cœur et les oreilles, alors qu'ailleurs il n'est souvent question que du cœur. L'influence des versions occidentales se retrouve au début de l'action qui nous introduit à la cour du lion. La maladie de la fable orientale subsiste bien ; mais, chez Juan Ruiz, elle est guérie et il n'est plus question de lui trouver un remède. Elle servira seulement à expliquer pourquoi le lion manque l'âne à sa première tentative. Le motif de la colère du lion est tout nouveau : elle est provoquée par la voix effroyable de l'âne qui se met à braire ; et le renard, flatteur, vantera les talents de chanteur de la malheureuse victime pour la ramener à la cour. Enfin Juan Ruiz utilise le renard d'une tradition et le loup de l'autre, la ruse du

1. Cf. à ce propos, Manitius, *Gesch. der lat. Litt.*, III, 666.

2. Ed. Smith et P. Meyer, Paris, SAT, 1899.

3. Pp. 126-128 de l'éd. Clifford G. Allen — *del lobo cervical e del leon*, p. 56 de l'éd. Gayangos.

4. Hervieux, V, 255.

5. Ed. Derenbourg, Bibl. Ecole des Hautes-Etudes, fasc. 49, p. 138.

premier fera tomber l'âne dans le piège qu'on lui tend ; c'est au second que la garde de l'animal mort est confiée.

La combinaison toute nouvelle de ces éléments hétérogènes est bien le fait de notre auteur. Dans quelle mesure est-il original dans le motif de l'âne chanteur et jongleur, c'est un point difficile à élucider. Il me semble voir quelque chose d'analogue chez Baldo, versificateur pénible qui a traité le sujet. On lit en effet au début de sa version :

Errantem per agrum vulpes derisit onagram,
Quem, pro laude soni, vesci dedit ipsa leoni.

La suite est obscure et maladroite¹. Il est bon de signaler que Nicole Bozon, seul parmi les auteurs occidentaux, parle lui aussi d'un âne, non d'un cerf ; il connaissait sans doute le *Directorium* de Jean de Capoue. Un développement très aberrant du même thème se trouve dans la 30^e fable d'Avien, *de apro et coquo*. Elle a passé de là dans les *Gesta Romanorum*, n° 33 : *Trajanus, Aper et Coquus*. C'est à cette dernière forme que fait allusion Guernes de Pont-Saint-Maxence, *Vie de Saint Thomas Becket*, vv. 1281 ss.

C) LE CHIEN ET L'OMBRE. — Cette fable (str. 226-229) connue par la tradition gréco-latine (cf. supra) est aussi brièvement rapportée dans le *Calila et Dimna* en des termes très voisins de ceux de notre poète².

D) LE VERS 929 c. L'allusion contenue dans ce vers :

la liebre del covil sacala la comadreja,

me semble supposer la connaissance de la fable bien connue, intitulée chez La Fontaine *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*, VII, 16. La

1. Cf. Hervieux, V, 353. La coïncidence avec Baldo n'est peut-être pas fortuite. Ce dernier poète, en effet, qui rimait son *Novus Æsopus* avant la fin du XII^e siècle, en puisait en réalité les éléments dans une version du *Calila et Dimna* que nous ignorons, mais qui était très proche du texte arabe original. Il est possible que cette version, différente de la version suivie d'une part par les traducteurs espagnols d'Alphonse le Sage, de l'autre par le traducteur hébraïque Joël et par conséquent Jean de Capoue, ait été connue en Espagne et plus particulièrement de Juan Ruiz. Nous aurions dans ce cas à faire à quelque chose d'analogue à ce qui s'est passé pour le conte *Vulpes*, qui est chez Juan Ruiz, mais non dans la traduction espagnole du texte arabe du *Roman des Sept Sages* connu en Espagne. Dans les deux cas, la source plus ou moins directe de Juan Ruiz serait à rechercher dans des recensions arabes, répandues dans la péninsule, mais qui n'ont point laissé de traces dans les traductions quasi officielles du roi savant. On peut aussi penser à des sources hébraïques. Pour Baldo, je n'ai pas pu voir l'édition récente de A. Hilka, Abhandl. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Philhist. Kl., Neue Folge XXI, 3, 21-58. Je m'en tiens à Manitius, *Gesch. der Lat. Litt.*, III, 776-777.

2. Cf. l'éd. Clifford G. Allen, chap. II, p. 12, l. 253. Le texte donné par Gayangos est très différent. Aucune des deux éditions ne permet de trancher la difficulté ; mais il est probable que Gayangos suit le second manuscrit de l'Escorial (B) contaminé par Jean de Capoue, auquel cas le texte de C. G. Allen serait plus digne de foi. Cf. Guisasaola, RFE XVI (1929), p. 68 ss.

Fontaine passe pour l'avoir empruntée au *Livre des Lumières ou la Conduite des Rois*, Paris, Siméon Puget, 1644. Elle se trouve déjà dans le *Calila* ¹.

Il s'agit de deux animaux, dont l'un a délogé l'autre de son gîte ou de son nid et qui vont porter leur différend devant le chat. Le début seul de la fable nous intéresse ici.

L'allusion de Juan Ruiz pose, dans sa brièveté, deux petits problèmes :

1^o La version arabe du *Calila* d'Ibn Almokaffa et ses dérivés, à savoir le texte grec de Siméon Seth, le texte hébraïque de Joël, le *Directorium* de Jean de Capoue, le *Novus Æsopus* de Baldo, la version espagnole d'Alphonse le Sage ² ne s'accordent pas sur la nature des deux animaux en litige. L'un est toujours un lièvre. Mais pour le second,

a) le texte arabe porte un mot d'interprétation douteuse qui désigne soit un autour, soit un rossignol, soit plus probablement un passe-reau ³ ;

b) le texte grec de Siméon Seth présente un écureuil ;

c) le *Directorium* de Jean de Capoue un oiseau, sans plus de précision. Son modèle Joël ⁴ parlait d'un moineau ;

d) Baldo introduit ici un chat, mais le texte est probablement corrompu ;

e) le texte espagnol d'Alphonse le Sage parle d'une genette (*gineta*), sorte de civette très commune en Espagne.

Or Juan Ruiz appelle ce personnage *comadreja*. Si le mot désigne comme aujourd'hui la belette ⁵, voici une première coïncidence avec La Fontaine bien étrange.

2^o Dans la version traditionnelle, le lièvre est l'intrus, non le délogé. Chez Juan Ruiz, au contraire, le lièvre est la victime : il ne peut y avoir de doute, en effet, sur la construction du vers 929 c. Ce renversement des rôles se retrouve également chez La Fontaine. Comment expliquer ces faits surprenants ?

Dans le modèle hindou, d'où est tirée la fable arabe, tel du moins qu'on le retrouve dans le *Pantchatantra*, l'intrus est une perdrix, l'animal délogé un autre oiseau : les deux rivaux sont des volatiles.

1. Cf. Chauvin, *Bibl. des Ouvrages arabes*, III, 96, n^o 50, où l'on trouvera toutes indications utiles. Pour le texte espagnol, cf. *Riv.* LI, p. 49 a (éd. Gayangos) ou éd. de C. G. Allen p. 103, l. 197.

2. Sur les versions médiévales du *Calila et Dimna*, on pourra consulter G. Paris, *Hist. Litt.* XXXIII (1906) pp. 191-253.

3. Cf. Chauvin, *op. cit.*, *loc. cit.*, et La Fontaine, éd. Régner, t. II, p. 183.

4. Ed. Derenbourg p. 80.

5. Cf. à ce propos Menéndez Pidal, *Orígenes*, I, pp. 417 ss.

A la suite de quelle métamorphose la perdrix du sage brahmane est-elle devenue un lièvre dans le texte d'Ibn Almokaffa, c'est ce que je ne saurais dire. Peut-être s'agit-il tout simplement d'un accident de traduction.

Quoiqu'il en soit, une fois la perdrix remplacée par un lièvre, il était tentant de substituer un quadrupède au second oiseau également. On ne voit guère, en effet, un lièvre et un moineau se querellant à propos de leur gîte respectif. C'est ce que semblent avoir fait les traducteurs du texte arabe et la rectification a pu naître indépendamment chez chacun d'eux. D'où l'écureuil de Siméon Seth, la genette du traducteur espagnol, le chat (?) de Baldo, la belette de Juan Ruiz et de La Fontaine.

Quant à la nouvelle transformation qui fait du lièvre le délogé et non plus l'intrus, on peut y voir, je pense, le désir de mettre l'action de la fable en accord avec le caractère craintif et timide que la tradition attribue au lièvre. Tant que celui-ci était opposé à un oiseau, on pouvait lui conserver le rôle avantageux. Du jour où il se trouva face à face avec un autre quadrupède, on préféra faire de lui la victime.

Mais comment expliquer maintenant que Juan Ruiz et La Fontaine soient les seuls à présenter les faits de cette manière ? Est-ce un jeu du hasard ou faut-il croire que la fable circulait déjà au ^{xiv}^e siècle sous cette forme transformée et, somme toute, supérieure à toutes les autres, la forme hindoue mise à part ? Cette supposition n'aurait en soi rien d'extraordinaire. Nous avons déjà vu que Juan Ruiz connaissait le conte *Vulpes* et peut-être la fable *Cor Cervi* par des versions que nous n'avons pas conservées. Mais il resterait à expliquer comment La Fontaine a eu connaissance de la version qu'avait utilisée son prédécesseur du Moyen Age, et cette explication ne semble pas facile à fournir ¹.

E) LE JARDINIER ET LA COULEUVRE. On a signalé ² comme source de cette fable (str. 1348-1355) Pierre Alphonse et le *Calila*. Dans ce cas également, comme pour *Le Chien et l'Ombre* et *Cor Cervi*, la fable a existé sous une double forme, la forme gréco-latine et la forme orientale.

Pour la forme gréco-latine, cf. Ésope 170 (Halm), Phèdre IV, 19 et ses imitateurs médiévaux, La Fontaine VI, 13.

1. La Fontaine a pu connaître le *Calila* soit par le *Directorium* de Jean de Capoue, plusieurs fois imprimé à la fin du ^{xv}^e siècle et au début du ^{xvi}^e, soit plutôt par le *Specimen sapientiae indorum veterum* du P. Poussines, Rome, 1660. Mais ce dernier texte est, paraît-il, une traduction de Siméon Seth. Cf. Brunet, *Manuel*, I, 936-937.

2. Cf. Guisasola, RFE XVI (1929), pp. 68 ss.

La forme orientale est sensiblement différente quant au dénouement. Juan Ruiz ne l'a pas connue, ou du moins pas imitée. On la trouvera chez Pierre Alphonse¹. Elle ne se rencontre pas à proprement parler dans le *Calila*, mais seulement dans des additions postérieures². C'est la fable de La Fontaine X, 1.

F) L'AIGLE ET LE CHASSEUR OU L'OISEAU BLESSÉ. — C'est la fable des strophes 270-275. On ne retrouve dans les collections connues au Moyen Age aucun modèle correspondant. C'est la fable de La Fontaine II, 6. Celui-ci l'a empruntée à la tradition ésopique du xvi^e siècle (*Esope de Névelet*, 196). Le chemin par lequel elle est parvenue à la connaissance de Juan Ruiz reste inconnu. Il y a lieu toutefois de faire les remarques suivantes.

Les Arabes ont connu et traduit ou adapté un nombre assez considérable de fables ésopiques, soit qu'ils les aient connues directement, soit qu'il faille supposer un intermédiaire syriaque. La collection la plus répandue aujourd'hui est la collection qui circule sous le nom de Loqman et cette collection semble être, dans son état actuel, de formation assez récente³. Mais le témoignage de Pierre Alphonse⁴ nous assure que, dès le début du xii^e siècle, il circulait chez les Arabes, sous le nom de Loqman, une collection de fables plus riches ou simplement différente de la nôtre et dont l'origine était en partie ésopique : « Balaam, qui lingua arabica vocatur Locaman, dixit filio suo : Fili, ne sit formica sapiencior te, que congregat in estate, unde vivat in hieme. Fili, ne sit gallus vigilancior te, qui in matutinis vigilat, et tu dormis... Fili, ne sit canis corde nobilior... » Aucun de ces titres, en effet, ne figure dans la collection moderne, quoiqu'ils soient facilement identifiables.

D'autre part, les fables de Loqman ne sont pas les seules à avoir circulé chez les Arabes. Chauvin a dressé une sorte de *corpus* provisoire de toutes celles que l'on peut rencontrer dans les textes, soit incidemment rapportées, soit systématiquement développées.

Il est vrai que ni d'un côté ni de l'autre, on ne trouve *L'oiseau blessé*, mais seulement une fable analogue, *l'Arbre qui se plaint d'avoir fourni des branches au bûcheron* (123 et 123 b d'Esope, 38 de Babrius). Toutefois il n'est pas impossible que la nôtre ait figuré dans une collection aujourd'hui perdue ou mutilée.

1. Ed. minor de Hilka et Söderhjelm, Heidelberg, 1911, p. 12, 15.

2. Cf. Chauvin, *op. cit.*, II, p. 120, n° 109.

3. Cf. Cl. Huart, *Litt. Arabe*, Paris, 1931, p. 403 et *Encyclopédie de l'Islam*, s. v° ou encore Chauvin, *op. cit.* III, 1-82.

4. *Disc. Cleric.*, éd. Hilka et Söderhjelm, p. 3, l. 13.

III. — LES « CONTES D'ANIMAUX ».

Restent maintenant deux contes à examiner, du type de ceux qu'on a appelés « contes d'animaux ». Le premier est fort connu et l'histoire de sa genèse et de sa diffusion a été souvent tentée. Il doit cet honneur au fait qu'il est le sujet de la branche XVI du *Roman du Renard*. Il ne semble pas qu'on ait jamais tenu compte de la version de Juan Ruiz. Il s'agit du *Partage du Lion* (str. 82-88). Le second, au contraire, est assez mystérieux et la version de Juan Ruiz est la plus ancienne que l'on puisse dater. Malheureusement, il est chez notre auteur incomplet du début, car il commençait au cours de la lacune qui sépare les strophes 765 et 766. Il s'agit d'une fable qui porte le titre de *de lupo pedente* dans des recueils postérieurs, en particulier dans le fameux *Ésope* de Steinhöwel.

A) LE PARTAGE DU LION. — Un taureau ayant été tué à la cour du lion pour nourrir le roi malade, le loup est chargé de la répartition des viandes. Il fait deux parts : la première, comprenant les bas morceaux, *el menudo*, chair légère et facile à digérer, sera pour le lion ; la seconde, c'est-à-dire la bête proprement dite, *la canal*, sera pour lui et ses compagnons. Le lion, fort mécontent, punit le loup d'un coup de griffe qui lui arrache la peau du crâne, et il s'adresse au renard. Ce dernier renverse le partage, gardant les bas morceaux et réservant au lion *la canal*.

Cette fable fut extrêmement répandue au Moyen Âge. Le début seul est particulier à Juan Ruiz, qui a utilisé ici un autre thème, celui du *lion malade*. Ailleurs le partage a lieu à l'occasion d'une chasse que le lion entreprend en compagnie du loup et du renard.

Ce conte a été souvent étudié, comme il a été dit plus haut. Il forme le sujet de la Branche XVI du *Roman de Renard* et plus particulièrement des vers 1200-1312 dans l'édition Martin ¹.

La fable, en dernière analyse, remonte à Ésope, 260 (Halm), à moins que cette fable ne soit elle-même une contre-façon tardive de la fable médiévale ². De toute façon, elle est en étroit rapport avec la fable 258, la fable de la *Chasse du Lion*, où, après un début analogue, le partage est fait par le lion lui-même, qui s'octroie la totalité de la

1. On trouvera toutes les indications nécessaires concernant les développements successifs de la fable dans L. Sudre, *Les Sources du Roman du Renard*, Paris, 1892, pp. 124-132 ; G. Paris, *Mélanges de Littérature française du M. A.*, Paris, 1912, pp. 399-400 ; L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris, 1914, pp. 460-467.

2. Cf. Foulet, *op. cit.*, *loc. cit.*

venaison conquise en compagnie de plusieurs autres animaux. La tradition ésoopique latine, Phèdre et ses continuateurs, n'ayant connu que cette dernière forme de la fable, on ne sait par quelle voie la première est venue à la connaissance des hommes du Moyen Âge.

Quoi qu'il en soit, la fable se retrouve chez Egbert de Liège¹, puis dans l'*Ysengrimus*², d'où elle est vraisemblablement passée dans la branche XVI du Renard. C'est d'autre part le sujet d'un texte en vers publié par Du Méril, *Poésies latines du Moyen Âge*, Paris, 1854, p. 420. Enfin elle apparaît dans les recueils d'exempla et on la trouve chez Eudes de Cheriton, n° 42³, d'où elle a passé dans le *Libro de los Gatos*⁴, chez Jean de Sheppey⁵, Jacques de Vitry⁶. Elle figure également dans le *Fabulario* de Sebastian Mey⁷, qui renoue d'ailleurs avec la tradition ésoopique, puisque le compagnon du renard est de nouveau un âne, non plus un loup, et que le coup de patte du lion l'étend raide mort. D'autre part, la présence de deux fables, traitant la *Chasse du Lion*, dans le *Romulus* de Nilant⁸, et surtout le début de la première, incline M. Foulet à croire que le compilateur de cette collection connaissait notre sujet.

Le développement de Juan Ruiz, si on ne tient pas compte du début, qui est adventice, ne remonte directement à aucune des versions ci-dessus indiquées. Mais quelle place occupe-t-il dans cet ensemble ?

Juan Ruiz, comme toutes les versions médiévales, sauf le début de la fable I, 6 du *Romulus* de Nilant, met en scène le loup et le renard. La proie est simple comme dans l'*Ysengrimus*, un taureau là, ici une génisse, et non pas triple comme dans le *Roman de Renard*, la version de Du Méril et Jean de Sheppey (taureau, vache, veau) ou comme dans Eudes de Cheriton (oie, béliet, bœuf — béliet, brebis, agneau, suivant les manuscrits). Par contre, notre auteur ne connaît pas la famille du lion (la lionne et le lionceau) contrairement à l'*Ysengrimus*, la branche XVI du Renard et Jean de Sheppey, mais conformément à Eudes. Il partage la proie en viandes légères et tendres, *vianda liviana*, et en viandes plus grossières, de même que l'*Ysengrimus*, qui, il est vrai, fait trois parts, et qu'Eudes de Cheriton qui parle de *teneras carnes* et de *duras carnes*. Enfin, point remarquable, le renard, pour satisfaire le lion, n'a pas besoin de tout lui abandonner : il garde pour lui une des deux parts, la plus mauvaise.

1. *Fecunda ratis*, éd. Voigt, 1889, pp. 174-175, fin du x^e siècle.

2. Ed. Voigt, 1884, VI, vv. 145 ss.

3. Hervieux, II, 1^{re} éd., p. 642.

4. *Riv.*, LI, p. 546.

5. Hervieux, II, 1^{re} éd., p. 757.

6. N° 158 de l'éd. Crane.

7. NBAE, IV, p. 128 a.

8. I, 6 et 7, Hervieux, II, 1^{re} éd., p. 332.

Il semble certain que Juan Ruiz n'a pas connu le *Roman de Renard* ni l'*Ysengrimus* et qu'il a pris sa narration dans quelque recueil à l'usage des prédicateurs en circulation parmi les clercs. Toute autre supposition serait hasardeuse. Il convient de noter toutefois que les Arabes ont connu la fable. Le fait a été signalé par Gaston Paris ¹.

B) DE INFORTUNIO LUPI VEL DE LUPO PEDENTE. — Juan Ruiz, str. 766-779. Un loup, fort d'un heureux présage (différent selon les versions, chez l'espagnol un éternuement, *estornudo*, 768 d), méprise d'abord une proie facile, mais modeste (chez Juan Ruiz, du lard, *torrezno*, 779 c). Puis rencontrant successivement un troupeau de moutons, un troupeau de chèvres et de chevreaux, une truie et ses petits, il tente sa chance ; mais il est chaque fois déjoué, battu et bafoué. La fable se termine sur ses regrets d'avoir été trop avide et trop confiant dans son présage.

Cette fable se retrouve dans l'*Ésope* de Steinhöwel, fameux recueil hétéroclite paru à Ulm dans le dernier quart du x^v^e siècle et traduit presque immédiatement dans toutes les langues européennes. Il en existe en particulier une édition espagnole de Saragosse de 1489 ². Notre fable est la dixième du groupe désigné sous le titre de *Fabulae extravagantes*.

Hervieux en a retrouvé une autre version dans un manuscrit de Munich, d'une date malheureusement tardive ³. Cette seconde version est très semblable à la première. Au reste, la parenté entre ce manuscrit (Munich 5337) et l'*Ésope* de Steinhöwel doit être assez étroite. Le premier contient en effet à partir du f^o 324 un recueil des *Facéties* du Pogge ⁴, de même que l'*Ésope*. Il ne serait pas sans intérêt de savoir si les deux choix coïncident, ce que je ne suis pas en état de vérifier. De plus, les dix-sept *Fabulae Esopi extravagantes dictae* qui, dans le Steinhöwel, s'intercalent entre les fables du *Romulus* ordinaire et les dix-sept fables d'*Ésope* traduites du grec par Remicius, c'est-à-dire celles qui occupent les feuillets 144 v^o à 184 r^o, proviennent d'une collection analogue à celle du manuscrit de Munich : il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un regard sur les titres.

Quoiqu'il en soit, la version de Juan Ruiz est déjà très semblable aux versions plus tardives que nous venons de citer. Le début nous

1. Cf. Derenbourg, *Les Fables de Loqman*, Berlin, 1850, p. 11 et surtout Chauvin, *op. cit.*, III, p. 67, n^o 33.

2. L'analyse de l'édition originale se trouve dans Hervieux, I, 1^{re} éd., pp. 312 ss. ; celle de l'édition espagnole chez Morel-Fatio, *Rom.* XXXIII, pp. 561 ss.

3. Probablement du x^v^e siècle, cf. Hervieux, II, 1^{re} éd., p. 735.

4. Les fables proprement dites occupent les f^{os} 250 r^o à 266 v^o.

manque (épisode du présage, rencontre avec la première proie méprisée). Dans le manuscrit de Munich, le loup fait quatre rencontres successives : une jument et son poulain, deux béliers, une truie et ses petits, un troupeau de chèvres. Chez Juan Ruiz, la première n'est pas traitée : cette absence ne doit pas être imputable à la lacune, car cet épisode correspond au thème du lion médecin, dont une autre variante a trouvé place ailleurs dans le *Libro de Buen Amor*. Pour les trois autres épisodes, l'ordre de Juan Ruiz est légèrement différent ; il fait passer la rencontre avec la truie à la dernière place. L'épisode final de la fable latine (chute de la hache) n'est pas dans Juan Ruiz qui passe à la conclusion dès l'épisode de la truie terminé.

Dans le détail les développements sont identiques : nous n'avons qu'une partie de l'aventure avec les deux béliers, le dénouement ; mais ce dénouement suffit à nous montrer l'identité des deux narrations. Pour le reste, le baptême des petits de la truie, le moulin, la messe chantée aux chèvres, l'arrivée des bergers aux hurlements du loup se retrouvent dans le texte latin.

O. Tacke a essayé d'expliquer la genèse et le développement de la fable dont les principaux éléments se retrouvent dans le *Roman de Renard*. On trouvera sa tentative, *op. cit.*, pp. 692-701.

CHAPITRE VI

JUAN RUIZ CONTEUR

La fable ésopique ou orientale, la tradition populaire européenne ne sont pas les seules sources où Juan Ruiz ait puisé le sujet de ses contes. Il a connu aussi, comme tous ses contemporains, ces recueils d'histoires édifiantes, comiques ou érudites, que l'on se passait de génération en génération, de contrée en contrée, et qui, sans cesse refaits, recopiés, contaminés, adaptés ou simplement traduits, n'ont cessé pendant tout le Moyen Age de séduire et meubler les imaginations d'un public facile à contenter en matière de démonstration morale ou de distraction passagère.

Nous grouperons ici les contes dont il s'agit sous trois chefs : 1^o contes moraux ou *exempla* : l'*Ermite buveur et homicide*, str. 529-543 — du *Voleur qui vendit son âme au diable*, str. 1454-1479 — des *Deux Paresseux qui voulaient se marier*, str. 457-467 ; 2^o contes à rire : du *Valet aux trois femmes*, str. 189-196 — l'*Aventure de don Pitas Payas*, str. 474-487 ; 3^o contes érudits : l'*Horoscope du roi Alca-raz*, str. 129-139 — de la *Dispute qui s'éleva entre les Grecs et les Romains*, str. 46-63 — *Virgile l'enchanteur*, str. 261-269.

I. — LES CONTES MORAUX OU « EXEMPLA ».

A) L'ERMITE BUVEUR, FORNICATEUR ET HOMICIDE. — Le démon, sous un déguisement, engage un ermite à boire du vin, le vin de l'Eucharistie. L'ermite s'enivre ; le démon lui conseille alors de prendre avec lui un coq et une poule pour noter les heures du jour et de la prière. L'ermite, entraîné par l'exemple des animaux et sous l'empire de l'ivresse, viole une femme, puis la tue par crainte du châtement. Il n'en est pas moins arrêté et puni comme il le méritait.

On a noté depuis longtemps (Puymaigre) qu'il est fait allusion à un conte analogue dans la strophe 55 du *Libro de Apolonio*¹ et

1. *El libro de Apolonio*, edited by C. Caroll Marden, II, p. 39.

que le chapitre LVI du *Libro de los Enxemplos*¹ résume sèchement une aventure du même genre pour le fond, mais très différente dans la forme. Le même auteur a rappelé, et Marden à sa suite, que la collection de Méon² contient deux récits d'inspiration identique. Ces deux contes sont en réalité les nos 35 et 64 — *Ivresse* et *Coq* — du recueil français de la *Vie des Pères*³. Il convient de mettre aux côtés du conte *Coq* un exemple latin de Jacques de Vitry⁴, exemple qui réapparaît sous une forme très voisine dans les *Contes Moralises* de Nicole Bozon⁵ et dont le n° 64 de la *Vie des Pères* n'est qu'une version chronologiquement intermédiaire entre Jacques de Vitry et Nicole Bozon. Puymaigre⁶ donne quelques exemples plus modernes du conte *Ivresse*.

Quelle est la relation de Juan Ruiz avec tous ces textes ? Notons d'abord qu'ils se répartissent en deux groupes, correspondant à des développements étrangers l'un à l'autre à l'origine malgré leur ressemblance, développements étrangers, et par les détails des récits, et par l'idée centrale qui les anime.

Le premier groupe comprend le conte 35 de la *Vie des Pères* (*Ivresse*) et le chapitre LVI du *Libro de los Enxemplos*. C'est à lui que semble faire allusion le *Libro de Apolonio*. Il ne s'agit ici que d'un simple exemple, destiné à nous mettre en garde contre l'ivresse, en nous montrant que celle-ci entraîne à sa suite d'autres maux, en particulier la luxure, la convoitise et le crime. C'était là une argumentation morale répandue au Moyen Age : « Ebrietas plura vitia inducit », affirme la moralité du chapitre LVI du *Libro de los Enxemplos*, et c'est aussi l'idée centrale du n° 481 des apologues d'Etienne de Bourbon, quoique la narration soit différente. Dans ce premier groupe, que le récit soit circonstancié, comme dans le conte de la *Vie des Pères*, ou squelettique, comme dans le *Libro de los Enxemplos*, il est toujours question d'un ermite qui s'enivre, qui fornique, puis qui tue. Les détails importent peu ici ; aucun d'eux ne se retrouve chez Juan Ruiz. Dans ce groupe, le but final étant d'éveiller l'horreur de l'ivresse, il n'y a pas de lien nécessaire entre la fornication et le meurtre ; il suffit que les deux derniers péchés découlent du premier, et ils peuvent en découler séparément. Si ce lien existe dans la narration de la *Vie des Pères*, il est absent du résumé du *Libro de los*

1. Riv., LI, p. 161.

2. *Nouv. Recueil*, II, p. 173, de l'ermite qui s'enyvra — p. 362, de l'ermite que le diable conchia, du coq et de la geline.

3. Nomenclature de G. Paris, cf. sa note à l'article de Schwann, *Rom.* XIII, pp. 233 ss.

4. *Exempla aus den Sermones feriales et communes*, éd. Greven, Heidelberg, 1914, n° 25, p. 21.

5. Ed. Smith et P. Meyer, SAT, Paris, 1886, pp. 186 et 297.

6. *Vieux Auteurs Castellans*, I, p. 237, note.

Enxemplos et n'est pas mentionné dans la strophe du *Libro de Apolonia*. C'est pourquoi la victime n'est jamais ici, contrairement à ce qui se passe dans les récits du second groupe, la femme avec qui le coupable a péché. Enfin, le développement principal peut s'accompagner de développements secondaires ou de simples indications à propos des autres péchés que l'ivresse est capable d'entraîner, la colère, la convoitise, l'orgueil en particulier.

A ce groupe, Juan Ruiz doit l'idée première de son développement : il veut mettre en garde lui aussi contre l'ivresse, bien que ce ne soit pas pour des raisons d'ordre moral. Il lui doit aussi son personnage de l'ermite ivre et c'est certainement d'un récit de cette catégorie que provient la strophe 540, qui brise fâcheusement le fil de la narration pour souligner une généalogie des péchés assez hors de propos, vu la transformation qu'a subie, chez notre auteur, la version primitive.

Le second groupe est représenté par l'exemple de Jacques de Vitry, le n° 64 (*Coq*) de la *Vie des Pères*, le conte de Nicole Bozon. Il s'agit cette fois d'un récit de tentation, comme il y en eut tant, où nous voyons le malin déployer toute son ingéniosité pour faire tomber un anachorète dans le péché. L'intention morale est moins particulière, l'agencement du récit plus compliqué ; le but, cette fois, est de nous maintenir continuellement en garde contre les attaques incessantes et détournées du démon : *Quod quasi sub virtutis specie diabolus vitia frequenter inducit*, tel est le titre du chapitre de Nicole Bozon.

Le diable conseille à un ermite dont il se feint le serviteur de prendre un coq pour marquer les heures du jour — puis, le coq ne chantant pas, une poule pour le guérir de sa mélancolie. Le remède réussit. L'ermite tombe malade à son tour ; le diable l'incite à prendre avec lui la fille d'un chevalier, dont la compagnie le guérira lui aussi. Il prévient alors le père qui vient venger sa fille. L'ermite tue la fille, pour faire disparaître la preuve de son crime. Eclairé, il obtient par ses prières qu'elle ressuscite. Tel est le conte chez Jacques de Vitry. Les deux autres versions sont à peu près identiques : chez Bozon, l'ermite ne va pas jusqu'au péché ; un signe de croix rompt le charme ; le dénouement tragique fait défaut. Dans la *Vie des Pères*, le crime est consommé et l'auteur a ajouté la narration de la dure pénitence à laquelle se soumet le coupable avant d'obtenir le pardon de Dieu.

Dans ce récit ¹, il n'est à aucun moment question d'ivresse ; tout au plus en est-il fait mention, à propos de la tentation manquée dans Nicole Bozon : « La garce fist le bon homme manger du payn et

1. Une étude d'origine en a été faite, d'après P. Meyer, *éd. cit.*, par d'Ancona, *Leggenda di Sant'Albano*, Bologna, Romagnoli, 1865, *Introd.*, pp. 40 ss.

beyvere du vyn qe avoit od lui portee, ensynt qe la charneltee qe en lui fust enmortie comencea revigorer et relever encountre l'esprit. » Mais cette mention est épisodique, la marche du récit n'en est pas affectée ; le ressort essentiel est constitué par l'exemple insidieux que le coq et la poule donnent à l'ermite. L'ivresse de Juan Ruiz vient d'ailleurs.

A ce second thème, notre auteur a apporté quelques simplifications : le diable fournit bien le coq à l'ermite et pour les mêmes raisons que chez Jacques de Vitry ; mais, brûlant les étapes, il lui fournit en même temps une poule, sans qu'il soit question de la maladie du coq. Pourtant un souvenir de ce détail négligé subsiste à coup sûr dans le vers 538 d :

con el, alguna fembra, que con ellas mejor cria.

Par la suite, ce n'est pas le diable qui amène une femme à l'ermite ; il n'est pas question non plus de maladie de l'ermite. Nous retrouvons la marche du premier conte : l'ermite, affolé par l'ivresse et la vue du coq, descend lui-même de son ermitage et force une femme. Le dénouement se rapproche à nouveau de Jacques de Vitry : l'ermite commet son meurtre sur la femme même objet de son péché, dans l'espérance de dissimuler son premier crime.

Tel qu'il se présente à nous, le texte de Juan Ruiz nous présente donc une contamination fort habilement exécutée de deux contes différents : le début relève du thème *Ivresse* — puis, comme si l'ivresse à elle seule était incapable d'entraîner d'aussi horribles crimes, vient s'intercaler l'essentiel du thème *Coq*. La narration reprend alors la marche du thème *Ivresse*, le démon disparaissant de la scène et laissant à l'ermite l'initiative de la faute. Enfin l'histoire se termine à nouveau sur le développement plus dramatique du thème *Coq* : le double crime commis sur le même personnage. Et cette contamination est rendue plus intime encore par un détail du début : si l'ermite se décide à boire du vin, c'est que le démon lui rappelle l'usage qui en est fait dans l'Eucharistie, ce qui écarte de l'esprit simple de notre bonhomme toute idée de péché. Ainsi, dès les premiers mots, le thème de la « tentation » apparaît en étroite fusion avec le thème « ivresse ».

Cette contamination est-elle l'œuvre de notre auteur, ou bien, au contraire, l'a-t-il trouvée réalisée déjà dans un texte antérieur ? Il est bien difficile de trancher la question, puisque nous ne connaissons pas, si elle a jamais existé, la source directe de Juan Ruiz. Pourtant le mélange des deux traditions est à ce point parfait, les points de suture si peu visibles, qu'on est tenté de supposer une ascendance littéraire assez ancienne. Il y a plus : si le conte *Ivresse* a gagné à la transformation en intérêt dramatique, il a, par contre,

perdu quelque peu de sa valeur probante, puisque l'ivresse cesse d'être le seul mobile des crimes subséquents ; or cette modification pouvait avoir assez peu d'importance aux yeux d'un prédicateur ou d'un moraliste qui rattrapait d'un côté (crainte du démon) ce qu'il perdait de l'autre (horreur de l'ivresse). Mais il semble assez peu indiqué de l'attribuer à un auteur aussi habile que Juan Ruiz, alors qu'elle va à l'encontre du but qu'il poursuivait dans le passage en cause. Il est plus probable que, voulant illustrer d'un conte les effets désastreux de l'ivresse, il a pris le premier de ceux que lui offrait un recueil qu'il avait sous la main, sans trop se préoccuper d'une convenance parfaite entre ses conseils théoriques et son exemple.

B) DU VOLEUR QUI VENDIT SON AME AU DIABLE. — Un voleur, déjà « fiancé » à la potence (oreilles coupées) craint d'être contraint de l'épouser. Il conclut un pacte avec le démon, lui vendant son âme, à charge pour l'autre de le protéger contre la justice. Il vole un change ; on l'arrête ; il invoque le diable qui lui procure miraculeusement une coupe en or pour acheter l'alcade. Le système fonctionne assez longtemps, jusqu'à ce que le diable se lasse. Un jour, le voleur tire de son sein, au lieu du joyau attendu, une corde de pendu. Le diable promet encore son aide. On arrive au pied du gibet ; le diable se place sous le voleur et le soutient ; les bourreaux quittent la place. Plaintes du diable (souliers usés à la poursuite des humains, plaies aux pieds, chats et chattes pendus à des crochets représentant les âmes conquises). Il s'éloigne et abandonne le voleur à son sort mérité.

Le même conte se retrouve chez Juan Manuel, *Conde Lucanor*, XLV. L'édition de Knust, Leipzig, 1900, renvoie à des textes postérieurs en assez grand nombre, en particulier à deux passages de la *Summa Predicantium* de Jean Bromyard ¹. Comme texte antérieur, elle mentionne, d'après un manuscrit du British Museum, le *Speculum Laicorum*, dont le texte a été depuis publié par J. Th. Welter ². Cet ouvrage, composé en Angleterre entre 1279 et 1292, connut une vogue extraordinaire attestée par dix-neuf manuscrits conservés, dont un se trouve justement en Espagne encore aujourd'hui ³.

Ces rapprochements prouvent que le conte était largement utilisé par les prédicateurs du temps et il figure, en effet, dans deux recueils plus anciens et plus vénérables, le *Romulus* latin de Marie de France

1. Mort en 1390, ouvrage composé entre 1360 et 1370. Cf. J. Th. Welter, *L'exemplum latin...*, Paris, 1927, pp. 328-334.

2. Paris, 1914, p. 42, n° 190. Cf. la note p. 127.

3. A Tolède, Bibl. Blas Hernando, 489, xv^e siècle, non fol., cf. J. Th. Welter, *op. cit.*, pp. 297-301.

ou recueil *LBG*, n° 39, de *fure et Sathana* ¹, et le recueil d'*exempla* de Jacques de Vitry ². Le récit se rencontre encore chez Marie de France ³. Il ne fait pas de doute que l'on pourrait sans peine augmenter le nombre des références.

Il est impossible d'établir une filiation certaine entre les textes cités. On peut seulement assurer que Juan Ruiz et Juan Manuel ne se sont pas connus, en tout cas pas imités. Les différences de présentation sont, en effet, très considérables : ils ont toutefois en commun la corde de pendu que le voleur tire, chez l'un de son sein, chez l'autre d'une bourse où il croyait trouver cinq cents maravédís pour corrompre l'alcade. D'autre part, Juan Ruiz a connu une tradition analogue à celle de Jacques de Vitry : chez tous deux, le diable exhibe au voleur qui implore une dernière fois son secours les nombreuses paires de chaussures qu'il a usées à poursuivre les âmes humaines et en particulier à s'occuper de lui. Mais là encore, le rapport entre les deux auteurs n'est pas simple : chez Jacques de Vitry, le diable ironise et explique au voleur que toute la peine qu'il s'est donnée, n'était que pour l'amener en l'état où il se trouve et qu'il le juge suffisamment gagné à l'enfer. Chez Juan Ruiz, par une déformation assez étrange, il semble que ce soit par pure lassitude que le diable renonce désormais à aider un criminel qui lui donne tant de mal.

C) DES DEUX PARESSEUX QUI VOULAIENT SE MARIER. — Deux estropiés, l'un borgne, l'autre boiteux à la voix éraillée, prétendaient épouser la même femme. La dame ayant promis de choisir le plus paresseux des deux, ils racontent tour à tour leurs exploits. Le premier est devenu boiteux pour avoir roulé en bas d'une échelle, un jour qu'il n'eut pas le courage d'étendre le pied et de s'appuyer sur un échelon ; il a de plus senti sa voix se dessécher dans sa gorge une autre fois qu'il passait une rivière à la nage par une forte chaleur et qu'il mourait de soif : il aurait fallu ouvrir la bouche, mais il recula devant l'effort. Le second, après avoir indiqué comment il manqua un premier mariage par suite d'une écœurante négligence, nous confie qu'il est devenu borgne pour avoir reçu une gouttière dans l'œil droit toute une nuit ; il était bien éveillé dans son lit, mais il n'eut pas le courage de se déplacer pour se mettre à l'abri. Naturellement nos deux héros sont éconduits. Ce récit est destiné à souligner le danger de la paresse pour les amoureux.

Nous rangeons ici ce conte parmi les contes moraux ou *exempla*,

1. In Hervieux, *Les Fabulistes Latins*, II, 1^{re} éd., p. 527.

2. *Exempla...*, éd. Greven, p. 42, n° 68 (n° 65 de G. Frenken).

3. N° 72 de l'éd. Roquefort : *Le voleur et la sorcière*.

bien que jusqu'à présent il ait été impossible de le placer aux côtés d'une version empruntée à un recueil édifiant : pourtant son utilisation presque nécessaire contre la paresse semble justifier cette classification. Au reste, les *Gesta Romanorum*¹ nous offrent un conte très analogue, dans lequel on voit un roi soumettre ses trois fils à une épreuve de paresse : le troisième fils, de même que notre second paresseux, rapporte l'aventure de la goutte d'eau. D'après les commentaires de Brunet à son édition du *Violier des Histoires Romaines*², le même exemple se trouve déjà dans les *Moralitates* d'Holcot³. C'est de chez lui qu'il aurait passé dans la rédaction originale des *Gesta* (vers 1330-1340 ?), qui lui doit plus d'un sujet. Il réapparaît plus tard dans la *Summa Predicantium* de Bromyard (entre 1360 et 1370), les *Sermones Dominicales* de Felton, curé d'Oxford (1431) et même chez Pauly, *Schimpf und Ernst*, ch. 243 (vers 1519) d'où Grimm l'a extrait pour ses *Hausmärchen*.

Une tradition aussi constante souligne bien le caractère du récit. Mais ce caractère est-il original ? Il est permis d'en douter. L'allure grossièrement comique de la narration, l'exagération grotesque des détails nous sont plutôt à penser à quelque conte populaire, quelque fabliau que la littérature religieuse a utilisé à son profit. Puyol y Alonso⁴ cite même une anecdote populaire contemporaine, celle du *Fainéant d'Utrera* pour revendiquer les droits de l'Espagne à la paternité du sujet. Mais le fait que les auteurs rappelés plus haut sont d'origine anglaise nous invite à ne pas le considérer trop facilement comme particulier à la péninsule. Il suffira de mentionner, à l'autre bout de la Romania, le conte de Creangă, *Povestea unui om leneș*, pour qu'on lui accorde au contraire cette généralité qui est le propre de tant de thèmes populaires.

Il convient, d'autre part, de noter qu'aucune des versions savantes ci-dessus rapportées, malgré leurs analogies, ne peut être mise en rapport direct avec le texte de Juan Ruiz. Il est fort possible, en conséquence, que notre auteur ait puisé à une source populaire ou d'inspiration populaire que nous ignorons. C'est ce qui paraît résulter du procédé de développement, dont tous les traits convergent à provoquer le rire plutôt que la réflexion et qui porte la marque bien plus d'un conte comique que d'une histoire édifiante. Et en ce cas notre texte serait à placer aux côtés du conte de don Pitas Payas (cf. infra), fabliau que l'Amour élève à la dignité d'*exemplum* pour illustrer ce précepte que, lorsqu'on aime, on ne doit pas s'absenter.

Il reste toutefois possible encore que notre auteur ait bien connu

1. Ch. 91 des anciennes éditions à 181 ch., de *accidia et pigritia*.

2. Collection Elzévirienne, Paris, 1858.

3. Dominicain anglais, mort en 1349, cf. J. Th. Welter, *op. cit.*, pp. 360-367.

4. *Op. cit.*, p. 185.

l'histoire des deux paresseux par quelque sermonnaire ou traité analogue, mais qu'il l'ait détournée de son utilisation strictement morale : c'est ainsi qu'il a procédé pour le conte de l'*Ermite buveur et homicide* que l'Amour rapporte également aux strophes 529-543 et qui dans le *Libro de Buen Amor* cherche à nous détourner de l'ivresse, non plus parce qu'elle est la plus dangereuse manifestation du péché et qu'elle entraîne de grands crimes, mais parce qu'elle infecte l'haleine. Conformément à ce nouveau sens donné à l'apologue, notre auteur en aurait atténué les caractères sérieux ou sentencieux pour mettre en valeur le côté plaisant de la narration et redonner ainsi au récit son apparence de fabliau que son passage par les traités de morale lui aurait fait perdre.

II. — LES CONTES A RIRE.

A) DU VALET AUX TROIS FEMMES (str. 189-196). Il s'agit d'un conte bien connu, utilisé abondamment par la littérature antiféminine des ^{xiv}^e et début du ^{xv}^e siècles en France.

Un jeune homme veut se marier, mais avec trois femmes. Son père, sa mère, son frère aîné lui conseillent d'en épouser une d'abord, d'attendre un mois, et de voir ensuite. Le délai écoulé, loin de réclamer une nouvelle épouse, il dissuade son frère de s'engager dans les liens du mariage en lui assurant qu'une femme suffirait amplement pour deux. Il a perdu, en effet, son antique vigueur et se trouve désormais incapable de maintenir immobile avec son pied la meule du moulin de son père, exploit qu'autrefois c'était un jeu pour lui de réaliser. De dépit, il souhaite au moulin de le voir un jour marié lui aussi.

On reconnaît le sujet d'un des fabliaux de la collection Montaignon et Raynaud, *Le Valet aux douze Femmes*¹. Le même conte se retrouve dans le *Liber Lamentationum* de Mahieu le Bigame², mais sous une forme écourtée. Il a passé de là, semble-t-il, chez Eustache Deschamps³ et chez d'autres conteurs, tels qu'Imbert, Domenichi, qu'il est inutile d'énumérer. Il se recontrerait également, d'après M. Bédier, chez Hans Sachs⁴ et les éditeurs du *Recueil Général des Fabliaux* affirment⁵ qu'il forme le sujet de bon nombre de contes provinciaux, qui passent chaque fois pour originaux.

1. N° 78, t. III, p. 186.

2. Ed. van Hamel, Bibl. Hautes Et., Paris, 1892-1905, t. I, p. 55, vv. 770-781, ainsi que dans la traduction française de Jean Lefèvre, *éd. cit.*, *ibid.*, liv. II, vv. 309-342.

3. *Miroir de Mariage*, vv. 823 ss.

4. Cf. *Germania*, XXXVI, 21.

5. *Op. cit.*, III, p. 185.

Cette universalité rend déjà douteuse la parenté de Juan Ruiz avec le texte français. On ne relève entre les deux narrations aucun point de détail commun, mais au contraire de grosses différences, en particulier celle qui porte sur le trait final. Dans le texte français, le jeune marié conseille de donner une femme à un loup que l'on vient de capturer ; c'est, à son avis, le châtiment le plus cruel que l'on puisse lui infliger. Pour le texte espagnol, cf. supra. Les différences de détail sont également nombreuses : dans le texte espagnol, la femme ne joue aucun rôle ; dans le fabliau français, elle prend un malin plaisir à ruiner les forces de son mari. Le jeune valet français ne désire pas moins de douze épouses ; l'espagnol, plus modeste, se contente de trois (chiffre de Mahieu). Le délai imposé est, dans un cas, d'un an, dans l'autre, d'un mois. Différence plus notable : c'est le père, dans le fabliau français, qui, en offrant à son fils la deuxième femme au bout du délai, amène le dénouement ; dans le texte espagnol, le jeune marié prend les devants, et, sans attendre qu'on lui tienne parole en lui proposant un second mariage, il s'oppose au mariage de son propre frère.

Pour toutes ces raisons — et elles sont nombreuses, si l'on pense à la brièveté du conte — il n'est pas nécessaire de croire que Juan Ruiz a connu le fabliau français. En tout cas, il ne l'a pas imité. On pourrait souligner aussi la différence profonde de ton entre les deux auteurs. L'un, le jongleur français, a voulu simplement rédiger un conte à rire, relevé d'une pointe de satire contre le sexe ; l'autre, Juan Ruiz, a voulu nourrir d'un exemple ses imprécations et sa haine, au moins apparente, à l'égard de l'Amour. D'où le développement circonstancié, badin, ironique par place du premier ; la brièveté relative du second et la subordination de tous les détails à l'effet final d'où doit jaillir la morale.

B) L'AVENTURE DE DON PITAS PAYAS, PEINTRE DE BRETAGNE (str. 474-487). Ce conte n'est autre chose que le récit de La Fontaine, intitulé *Le Bât* ¹. Chez Juan Ruiz, il s'agit d'un peintre de Bretagne (?), qui, pour s'assurer de la fidélité de sa femme, lui dessine sur le ventre un doux agneau, avant de partir pour la Flandre. A son retour, il trouve au lieu et place de ce qu'il avait laissé un bélier haut encorné.

Le même thème réapparaît chez un très grand nombre de conteurs, tant français qu'italiens. On trouvera la liste des premiers dans l'édition de La Fontaine des Grands Ecrivains de la France ². Le texte le plus ancien qu'on y rencontrera mentionné est celui du *Formulaire de tous les contrats, donations, etc... fait par Bredin le*

1. 8^e conte de la 3^e partie.

2. Paris, Hachette, 1883-1893, t. V, p. 227.

Cocu, recueil anonyme, dont la première édition parut à Lyon en 1594¹. Mais il convient d'ajouter la version de Martin le Franc (1410-1461) rapportée par G. Paris². Dans tous ces textes l'animal témoin est un âne.

Puymaigre³ donne deux références italiennes : Pietro Fortini, conteur siennois du début du xvi^e siècle, XI^e nouvelle de la II^e journée, et Sercambi (1347-1424), ce dernier d'après Kohler⁴. Ces textes me sont inaccessibles ; mais Brunet, *Manuel*, II, 1349, nous donne le titre de la nouvelle de Fortini, *Lo agnellino dipinto*, témoignant du même coup que chez l'Italien l'animal en cause est le même que chez Juan Ruiz, c'est-à-dire un agneau. Menéndez y Pelayo⁵, cite une nouvelle espagnole inédite du xvi^e siècle du licenciado Tamariz : *La novela del Corderito* ; l'analogie des titres (présence du diminutif) donne à penser que cette dernière est une imitation italienne et n'appartient pas à la tradition locale, comme le voudrait Puyol y Alonso⁶.

En tout état de cause, la version de Juan Ruiz reste la version la plus ancienne jusqu'ici signalée — ce qui n'a pas empêché tous les critiques, ou à peu près, d'y voir l'imitation de quelque fabliau français, aujourd'hui disparu. Pourtant, le seul détail qui pourrait à la rigueur permettre de la classer (nature de l'animal peint) nous invite à la faire entrer dans la tradition italienne.

Mais le conte de Juan Ruiz présente une autre particularité : les personnages, sans compter l'origine nordique que l'auteur leur attribue, s'y expriment en un jargon barbare et comique qui semble bien être une sorte de *sabir* franco-espagnol. Noter en particulier le subjonctif *ayan* (428 b), les formes sans voyelles finales *corder* (483 d, 484 c), et surtout l'adjectif *petid* (484 c). Toutes les autres déformations : *madona* (482 a), *altra* (476 b), *novo* (477 b), *volo*, *vollaz* (475 b, 467 b), *pode* (483 c) et même *monseñer* (477 b, etc.) s'expliqueraient aussi bien, peut-être mieux, dans l'hypothèse d'un langage italo-espagnol.

Mais la présence de ce jargon suffit-elle à révéler la nationalité du conte ? Il est permis d'en douter⁷. Le problème est pour le moment insoluble, faute d'éléments de discussion. Notons encore que ce conte est mentionné dans une pièce du *Cancionero de Baena* (n° 362). Peut-être le nom du héros, Pitas Payas, pourrait-il apporter

1. Cf. Brunet, *Manuel*, II, 1342.

2. *Rom.* XVI, 406.

3. *Vieux Auteurs Castillans*, II, 273.

4. *Giorn. storico della Lett. it.*, XV, 181.

5. *Antologia*, III, LVI.

6. *Op. cit.*, p. 196.

7. L'emploi d'un jargon mitigé de formes étrangères est un procédé bien connu de la littérature comique et d'où il est difficile de rien conclure. Cf. le langage franco-anglo-flamand de Renard dans le roman français, I, 2482-2898 ; le langage franco-italien du Chameau dans le même roman, V, 456-494.

quelque lumière, à qui pourrait débrouiller son origine. Mais l'histoire, la généalogie des mots espagnols qui contiennent une racine *pit-* est entièrement à faire ¹.

III. — LES CONTES ÉRUDITS.

A) L'HOROSCOPE DU ROI ALCARAZ (str. 129-139). — Un roi more, du nom d'Alcaraz, soucieux de la destinée du fils qui vient de lui naître, consulte cinq astrologues. Le premier prédit que le rejeton royal mourra lapidé, le second brûlé, le troisième précipité du haut d'un rocher, le quatrième pendu, le dernier noyé. Devant ce désaccord, le roi fait garder à vue les cinq astrologues, attendant l'événement. Un jour que le jeune homme était à la chasse, un orage éclate. Frappé par la grêle (lapidé), notre chasseur éperonne son cheval et s'engage sur un pont juste au moment où la foudre le détruit (brûlé). Le pont entraîne l'enfant dans sa chute (précipité) et notre héros tombe dans la rivière (noyé), de telle sorte cependant qu'il reste accroché par ses vêtements à un arbre (pendu). Le roi, satisfait à ce qu'il semble, libère alors les cinq astrologues.

Ce conte, que l'on a cru longtemps d'origine orientale (Amador de los Ríos, Menéndez y Pelayo, Puyol y Alonso) a été l'objet de deux articles successifs dans la *RFE* ; le premier au tome X (1923), pp. 396-398, de F. Castro Guisasola, le second, au tome XII (1925), pp. 184-190 de J.-P. Wickersham Crawford. Voici l'état de la question.

Castro Guisasola avait cru trouver la source du développement dans l'épigramme suivante bien connue de Mathieu de Vendôme sur l'*Hermaphrodite* :

Cum mea me mater gravida gestaret in alvo,
 Quid pareret, fertur consuluisse deos.
 Phœbus ait « puer est », Mars « femina », Juno « neutrum ».
 Jam qui sum natus, Hermaphroditus eram.
 Quærenti letum, dea sic ait : « Occidet armis »,
 Mars « cruce », Phœbus « aqua ». Sors rata quæque fuit.
 Arbor obumbrat aquas ; conscendo, labitur ensis
 (quem tuleram) casu, labor et ipse super.
 Pes hæsit ramis, caput incidit amne tulique
 Femina, vir, neutrum, flumina, tela, cruce.

Il notait pourtant que, chez Juan Ruiz, les prédictions ne portent que sur la mort de l'enfant, non sur son sexe, et que, d'autre part,

3. Quelques indications insuffisantes dans Meyer-Lübcke, REW, 6474 et 6520. Cf. Gamillscheg, Etym. Wörterb. der fr. Spr. s. v^o *piton*.

elles sont au nombre de cinq, non pas de trois. Wickersham Crawford, prenant texte de cet article, a montré qu'il s'agissait d'une devinaille beaucoup plus répandue en réalité que Castro Guisasola ne l'avait cru. Le texte latin en question n'en est qu'une forme isolée et elle se retrouve, attribuée à Merlin, dans les romans français du cycle du Graal consacrés à l'enchantement, à savoir : a) dans le remaniement en prose d'un poème perdu de Robert de Boron, publié par G. Paris¹ ; b) dans la grande composition publiée par Oskar Sommer sous le titre : *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*². De là, l'épisode a passé dans les imitations étrangères et on le retrouve en particulier dans le roman espagnol connu sous le nom de *Baladro del Sabio Merlin*³.

Le plus ancien de ces textes est celui de Robert de Boron (fin du XII^e siècle) ; mais sa source directe est bien connue. Paulin Paris avait déjà constaté que la triple prédiction de Merlin se retrouvait dans la *Vita Merlini* de Geoffroi de Monmouth⁴. Cette filiation est bien établie et les rapports entre Geoffroi de Monmouth, Robert de Boron, les remaniements français et les adaptations étrangères évidents. Il s'agit, dans tous ces textes d'un piège que l'on veut tendre à Merlin pour ruiner son crédit ; on lui amène à trois reprises le même personnage avec un déguisement chaque fois différent (les déguisements varient avec les auteurs) et on l'interroge sur la fin probable de l'inconnu. Les trois fois Merlin fait naturellement une réponse différente ; ses ennemis triomphent, mais l'événement justifie le devin.

Les difficultés ne commencent que lorsqu'il s'agit de la source de Geoffroi de Monmouth. G. Paris⁵ croyait la trouver dans l'épigramme ci-dessus rapportée ; mais c'est qu'il l'attribuait, à la suite d'Hauréau, à Hildebert de Lavardin. Or on sait aujourd'hui de science à peu près certaine qu'elle revient à Mathieu de Vendôme. Comme la *Vita Merlini* est de 1148 et que la carrière littéraire de Mathieu n'est guère antérieure à 1150, la priorité revient donc à Geoffroi.

On a depuis proposé une autre origine. H. L. Ward a publié dans la *Romania*⁶ deux fragments en latin reproduisant des bribes de contes écossais, fragments connus sous le nom de *Lailoken* (*Lailoken et Kentigern*, *Lailoken et Meldred*). Or, dans ces fragments, on voit

1. *Merlin*, Paris, SAT, 1886, t. I, pp. 80-85.

2. Washington, 1908, exactement *L'Estoire de Merlin*, t. II, pp. 45-47.

3. NBAE, *Libros de Caballeria*, I, 1907, pp. 29-31, ch. 73, 74, 75.

4. Le texte dans Ed. Faral, *La Légende Arthurienne, Etudes et Documents*, t. III (Bibl. Ecole Hautes-Ét., fasc. 257), p. 315, vv. 395-415. Je ne connais pas l'article de J. Hammer, *A commentary on the Prophetia Merlini*, Speculum, X (1935).

5. *Ed. cit.*, pp. xv et xvi de l'Introduction.

6. *Rom.* XXII (1893), pp. 504-526.

Lailoken faire sur sa propre mort une triple prédiction analogue à celle de Merlin. De là à attribuer à toute l'histoire une origine celtique, il n'y avait qu'un pas. Mais ici encore une question de date se pose : on trouvera une discussion détaillée et précise des rapports entre Lailoken et Geoffroi dans le livre de M. Faral cité plus haut¹ : ce dernier arrive à cette conclusion que la dépendance de Geoffroi à l'égard du Lailoken est au moins douteuse, et que les deux auteurs ont plus probablement utilisé un fonds commun dont le caractère gallois n'est rien moins que certain.

C'est ici que le témoignage de notre auteur prend quelque intérêt : M. Faral, suivant l'affirmation de Crawford, voit dans le développement de Juan Ruiz qu'il mentionne en passant un simple reflet des romans français. Or quelques doutes sont permis. Il n'y aurait rien d'extraordinaire, il est vrai, à ce que l'Archiprêtre eût connu l'histoire de Merlin. Nous savons qu'il existait, au plus tard dès le début du xiv^e siècle, une traduction péninsulaire de la trilogie *Joseph d'Arimathie*, *Merlin*, *Quête du Graal* et, malgré les fragments rares et décousus qui nous en sont restés, on peut penser qu'elle eut quelque succès, puisque nous en possédons encore trois impressions tardives de la fin du xv^e et début du xvi^e siècle. On a même relevé le prénom d'Artur dans un acte de vente, daté de 1200, provenant des archives de la cathédrale de Salamanque², preuve évidente du succès de la légende.

Mais il suffit de lire les strophes de Juan Ruiz, une fois que les ressemblances ci-dessus rapportées ont été notées, pour être frappé des différences. Laissons de côté le vêtement oriental dont sont revêtus les personnages : il n'y a peut-être là qu'un artifice littéraire, analogue à celui de Mathieu de Vendôme, qui, lui, barbouille sa version d'un vernis classique. Déjà le fait que les prédictions sont au nombre de cinq mérite d'attirer l'attention. Il est vrai qu'en ces matières il est facile et tout indiqué de renchérir sur son modèle ; il est toutefois frappant que ce gonflement ne se rencontre pas dans les versions qui se rattachent au cycle de Merlin. Mais il y a plus : chez Geoffroi, chez Robert de Boron, chez leurs imitateurs, le multiple horoscope est attribué au même personnage et non pas, comme chez Juan Ruiz, à cinq devins différents. Sans doute était-ce là une nécessité du sujet, puisque c'est le pouvoir de Merlin, et non la véracité de la science de l'avenir, qu'il s'agit de démontrer. Mais qui ne voit que cette nécessité, loin d'être une servitude fâcheuse, augmente au contraire considérablement l'intérêt de l'anecdote, sa valeur dramatique, et même dans une certaine mesure sa valeur démonstrative en faveur de la

1. T. II, pp. 348-385, *passim*.

2. Cf. RFE XXI (1934), p. 280.

science astrologique ? Or il semble peu probable que, si Juan Ruiz avait connu cette façon certainement supérieure à la sienne de présenter l'histoire, il l'eût négligée. A tout le moins il y a doute.

On peut donc être tenté de voir dans le développement de Juan Ruiz, un développement non dérivé, mais parallèle à celui du *Lailoken*, de Geoffroi, et de ses imitateurs. Il en est de même au reste de l'épigramme de Mathieu de Vendôme, dont la première partie (la partie concernant la naissance) est évidemment indépendante de la tradition prétendue celtique. Or ce qui est vrai de la première, peut fort bien l'être de la seconde, vu l'identité d'inspiration qui les lie étroitement toutes deux.

Si ces considérations ont quelque poids, on peut légitimement soutenir que l'anecdote ressortit à une autre juridiction que le domaine gallois, breton ou écossais et nous ne sommes pas en peine de lui trouver une autre origine possible. En effet, les anciens, grecs ou romains, n'avaient pas attendu longtemps pour inventer, répandre et multiplier les contes où la véracité des oracles était mise en lumière, où les épreuves plus ou moins finaudes auxquelles on les soumettait, les châtiments cruels qui frappaient les incrédules ou les impies étaient rapportés. Je n'en veux pour preuve que les chapitres 34 et 45 du livre I d'Hérodote, où se trouve consignée une aventure qui, entrée plus tard dans les collections ésoques, a fait depuis une assez belle fortune en Europe¹.

En résumé, ou l'histoire du triple horoscope est d'origine celtique — et dans ce cas la dépendance de Juan Ruiz à l'égard de Geoffroi est certaine, quels que soient les échelons intermédiaires. Les modifications que l'on relève dans sa narration (quintuple prédiction attribuée à cinq devins différents) ne sont pas à ce point essentielles qu'on ne puisse les expliquer facilement. Ou bien alors l'histoire provient d'un autre fonds et les diverses formes que nous en connaissons en sont des manifestations indépendantes : c'est ce que M. Faral a déjà soupçonné en ce qui concerne la *Vita Merlini* et le *Lailoken*. Le développement de Juan Ruiz pourrait être considéré comme un commencement de nouvelle preuve.

Il reste une dernière explication, que je mentionne à la fin, car elle semble improbable : c'est que le conte soit réellement d'origine orientale — ou du moins ait connu une forme orientale. J. B. Bruce, dans son étude *The Evolution of Arthurian Romance...* fait état d'une pareille hypothèse, à propos des romans français, mais sans référence² ; il serait intéressant de savoir quel texte il avait en vue. Peut-être s'agit-il simplement du développement de Juan Ruiz : en ce cas nous aurions à faire à un cercle vicieux.

1. La Fontaine, VIII, 16, *L'Horoscope*.

2. Göttingen, 1923, I, p. 142.

B) LA DISPUTE QUI S'ÉLEVA ENTRE LES GRECS ET LES ROMAINS (str. 46-63). Les Romains, ayant sollicité des Grecs une doctrine juridique et un corps de lois, ces derniers veulent au préalable soumettre leur jugement à une épreuve. Ils envoient un sage à Rome pour y livrer une dispute publique et, vu la différence des langages, on convient de disputer par signes. Les Romains, quelque peu inquiets, confient leurs intérêts à un malotru sans vergogne et s'en remettent à l'inspiration divine. L'épreuve est double : 1^o le Grec lève un doigt, le Romain en lève trois ; 2^o le Grec étend la main ouverte, le Romain brandit le poing d'un air menaçant. Le Grec déclare alors que les Romains se sont tirés de l'épreuve à leur honneur. Vérification faite, il s'agit d'un grossier quiproquo. Le grec avait d'abord fait allusion à un Dieu unique et cru comprendre qu'on lui rétorquait la Trinité ; le Romain, s'imaginant qu'on le menaçait de lui crever un œil, avait riposté qu'il en crèverait deux et qu'il fracasserait la mâchoire de son adversaire. Le Grec ensuite avait voulu indiquer que pour Dieu tout était simple et facile, et le Romain lui aurait répondu que le Tout Puissant tenait l'univers en son pouvoir. Mais ce dernier explique qu'à la menace d'un soufflet, il avait répondu par la menace d'un coup de poing.

Cette épreuve fait invinciblement penser à la dispute de Panurge et de Thaumaste, et, de fait, on a depuis longtemps trouvé la source de cette plaisanterie là où on était vraiment peu en droit de l'attendre. La forme la plus anciennement connue en est en effet une glose d'Accurse (1182-1256 ?), le célèbre glossateur bolonais, au titre II du *Digeste, de origine juris*, n^o 4 ; notre savant juriste ¹ illustre de cette anecdote si peu respectueuse de la chronologie la plus élémentaire les circonstances de l'introduction de certaines lois grecques à Rome. En dépit de sa monstrueuse invraisemblance, elle dut connaître un honnête succès. On la retrouve, en effet, à la fin du XIII^e siècle, dans le dialogue de *Placides et Timeo* ² et elle apparaît encore jusque chez Etienne de Forcadel, l'heureux rival de Cujas à Toulouse en 1554 ³. Il est vrai qu'à cette époque elle sert plutôt, dans les ouvrages des juristes humanistes, chez Nebrija par exemple, à mettre en pleine lumière l'ignorance des glossateurs médiévaux. Mais l'usage critique même qu'on en faisait, contribuait à la répandre. Elle figure, dépouillée de toute prétention didactique, chez Béroald de Berville ⁴, chez qui l'aventure met aux prises un docteur de Genève et un

1. On trouvera le texte tel qu'il est rapporté par Nebrija dans Puyol y Alonso, *op. cit.*, p. 184.

2. Cf. Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la Nature et du Monde*, Paris, 1927, pp. 311-312.

3. Cf. *Œuvres de Rabelais*, éd. Esmangart et Johanneau, Paris, chez Dalibon, 1823, III, pp. 457 ss.

4. *Moyen de Parvenir*, éd. Garnier, Paris, s. d., pp. 366-367.

menuisier de Montargis. On la rencontre sous un vêtement nouveau, mais identique quant au fond, dans un *Dictionnaire encyclopédique d'Anecdotes*, publié par Edmond Guérard¹, et j'avoue en connaître depuis longtemps une version que l'honnêteté ne permet guère de reproduire. D'autre part, J. Plattard² analyse une farce de Hans Rosenblut, l'armurier-poète de Nuremberg (deuxième moitié du xv^e siècle) qui a pour trame l'aventure du Grec et du Romain ; mais l'action se déroule cette fois entre un juif et un chrétien³.

Y a-t-il possibilité d'établir au moins un embryon de groupement entre ces différentes versions et, plus particulièrement, de classer le texte de notre auteur ?

Mettons d'abord à part le texte de Rabelais où se donnent libre cours une telle fantaisie, une telle puissance d'invention, une telle transcendance dans l'utilisation du thème qu'il est de peu de profit pour notre propos.

Nous retiendrons les points suivants :

1^o Accurse, le *Placides et Timeo*, Juan Ruiz sont les seuls à placer l'anecdote dans les temps anciens (?) et à lui donner comme motif l'introduction des lois grecques à Rome. Au contraire, chez Béroald de Berville, comme il a été dit plus haut, nous voyons un docteur de Genève affronter un menuisier de Montargis — dans la farce de Rosenblut sont en présence un juif et un chrétien — dans la version du *Dictionnaire des Anecdotes* un ambassadeur d'Espagne en Angleterre met à l'épreuve un boucher d'Edimbourg, déguisé pour la circonstance en professeur d'université. Certaines versions mettent en jeu le pape lui-même et un curé de campagne. Toutefois, dans tous les cas, la dispute porte, dans l'esprit du savant, sur un sujet de théologie élémentaire.

2^o Accurse, le *Placides et Timeo*, Juan Ruiz sont les seuls à ne rapporter que deux épreuves. Ailleurs il en existe une troisième extrêmement semblable chez les différents auteurs. Le savant exhibe une pomme chez Béroald de Berville, une orange dans le *Dictionnaire d'Anecdotes* ; le rustre répond en sortant un morceau de pain de sa poche. Dans la farce allemande, d'une façon vaguement analogue (l'épreuve se rapportant à de la nourriture), le juif se met le doigt dans la bouche, le chrétien se frotte le ventre avec la paume de la main, comme quelqu'un de repu. L'interprétation de ce dernier geste

1. Paris, Dorbon aîné, s. d., réimpression de Firmin Didot, 1876, t. II, p. 261, *Professeurs de signes*, sans référence contrairement à la pratique de l'ouvrage.

2. *L'Invention et la Composition dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1909, pp. 70-72.

3. Ch.-V. Langlois, *loc. cit.*, renvoie à E. K. Blümml, *Beiträge zur deutschen Volksdichtung*, Wien, 1908 pour d'autres formes de la même historiette.

varie, quand elle est énoncée ; mais elle ne nous intéresse pas ici, puisque cette épreuve n'apparaît pas chez les auteurs anciens.

3^o Accurse ne prend pas la peine de donner les raisons de l'étrange condition qui impose le silence ; il dit simplement : « Graecus nutu disputare coepit et elevavit digitum unum ». Juan Ruiz déclare bien, lui, qu'il y avait là une nécessité résultant de la différence des langages qui rendait toute communication impossible autrement que par gestes ; mais cette justification pouvait naître tout naturellement dans l'esprit d'un lecteur de la glose d'Accurse, et même elle n'est légitime que si les deux rivaux sont d'origine différente, ce qui ne se produit que chez Accurse, dans le *Placides et Timeo* et chez Juan Ruiz. Au contraire, chez Béroald de Berville, dans le *Dictionnaire d'Anecdotes*, comme chez Rabelais, l'emploi des signes, loin d'être un simple palliatif, est considéré comme la condition fondamentale de l'épreuve ; c'est en quelque sorte la matière sur laquelle sont examinés les postulants ; les idées que ces signes servent à exprimer passent au second plan et comptent moins que l'habileté à combiner de nouveaux gestes et l'ingéniosité à les interpréter. Vu l'allure comique de la narration, on dirait la critique ou la caricature d'un procédé qui fut réellement employé : n'oublions pas que Bède le Vénérable nous a laissé un traité que cite justement Rabelais et qui s'intitule *de loquela per gestum digitorum*. Je pense qu'il y a là un trait essentiel et primitif du conte, trait qu'Accurse et Juan Ruiz ont fait disparaître ou négligé, peut-être parce qu'ils n'en ont pas saisi la vraie valeur. Toutefois, chez l'auteur espagnol, il faut sans doute voir une survivance de ce caractère primitif dans la fin de ce vers 49 a :

que disputasen por señas, por señas de letrado.

4^o Examinons d'un peu plus près les deux premières parties de l'épreuve. Le Grec lève un doigt. En réponse, le Romain en lève, suivant les versions, deux ou trois : trois chez Accurse, trois chez Juan Ruiz — mais deux dans le *Placides et Timeo*, chez Béroald de Berville, chez Rosenblut, dans la version du *Dictionnaire d'Anecdotes*. L'hésitation est facile à comprendre ; elle résulte de la double interprétation à donner au geste du Romain, l'interprétation symbolique et l'interprétation directe : il faut trois doigts pour représenter la Trinité, mais il n'en faut que deux pour crever les yeux. Il y avait là une difficulté que nos différents auteurs ont tourné chacun à leur manière : Béroald de Berville (qui ne donne pas, notons-le en passant, l'interprétation symbolique) fait lever deux doigts à son menuisier, sans se soucier de la Trinité, et c'est le docteur qui, à la deuxième épreuve, tend trois doigts, geste auquel il est répondu par le poing fermé : la main ouverte du Grec d'Accurse et de Juan Ruiz disparaît de la série. Même processus dans la version du *Dictionnaire*, cette

fois-ci avec interprétation : le savant lève un doigt pour signifier l'unité de Dieu, le boucher en lève deux, il s'agit du Père et du Fils — le savant lève trois doigts pour indiquer qu'il faut compter aussi le Saint-Esprit ; le boucher répond par le poing fermé. Là aussi la main ouverte a disparu. La succession des gestes (un doigt, deux doigts, trois doigts, poing fermé) était déjà la même dans le *Placides et Timeo*. Chez Rosenblut, au contraire, le second couple de gestes est le même que chez Accurse et Juan Ruiz : main ouverte, poing fermé. Mais dans la première épreuve, le chrétien répond au juif en ne présentant que deux doigts, comme dans les deux exemples ci-dessus analysés. Les trois doigts levés, destinés à symboliser la Trinité, ont disparu.

Accurse s'est tiré d'affaire autrement et d'une manière ingénieuse. Son Romain ne lève volontairement que deux doigts, mais obligatoirement, physiologiquement, pourrions-nous dire, le troisième se lève en même temps, ce qui permet la double interprétation : « *Stultus credens quod vellet eum uno oculo decaecare elevavit duos (digitos) et cum eis elevavit etiam pollicem, sicut naturaliter evenit...* Graecus autem credidit quod Trinitatem ostenderet. » Or cette explication si caractéristique est reproduite par Juan Ruiz qui nous dit :

56 mostro luego tres dedos contra el griego tendidos,
 el polgar con otros dos *que con el son contenidos*.

Mais l'auteur espagnol ne semble pas avoir très bien compris le mécanisme de l'opération et, chez lui, c'est consciemment que le ribaud lève les trois doigts, malgré le *dos que con el son contenidos* qui répond clairement au *sicut naturaliter evenit* d'Accurse. Aussi, arrivé à l'explication, il est obligé de donner un rôle à ce troisième doigt si embarrassant, et ce rôle n'est de toute évidence, qu'un pis-aller :

62 a que yo le quebrantaria ante todas las gentes,
 con dos dedos los ojos, *con el pulgar los dientes*.

5° Il reste un dernier détail à propos duquel, cette fois, Juan Ruiz fait bloc contre Accurse et le *Placides* avec les autres versions. Partout, chez Juan Ruiz, chez Béroald, dans la version du *Dictionnaire*, le ribaud reçoit un vêtement de docteur : *paños de gran valia, como si fuese doctor en la filosofia* — robe ministrale et bonnet consistorial — robe de professeur, épaisse perruque. Chez Accurse et dans le *Placides* ces détails ne figurent pas : ils proviennent sans doute d'une tradition où le récit était présenté comme la caricature d'une discussion d'école réelle.

En conclusion, on peut, je pense, soutenir que nous n'avons pas à faire ici à un conte vraiment populaire, comme le dit Cejador : il s'agit plutôt à l'origine d'une farce ou d'un « gab » d'écolier, parodie

d'une pratique peut-être réelle des universités, ou, mieux encore, d'une plaisanterie destinée à ridiculiser certaines règles monastiques, qui, sans interdire absolument la parole, recommandaient l'emploi des gestes pour les communications entre frères ¹. De là le bonnet et la robe de docteur presque obligatoires, de là l'allusion à des règles savantes (*señas de letrado*), de là le sujet de la dispute qui est toujours un sujet religieux. Sous cette forme, cette petite comédie a connu un succès immense et durable : Accurse n'en est sûrement pas l'inventeur ; il n'a fait que l'appliquer, en la transformant un peu, à un objet pour lequel elle n'était pas faite : je doute même fort que les versions tardives que nous en connaissons dérivent de lui, malgré les affirmations successives des divers critiques.

Par contre, il est certain que Juan Ruiz l'a connu, directement ou indirectement, peu importe : leurs deux développements sont trop près l'un de l'autre et s'accordent surtout sur des points beaucoup trop précis (cf. les nos 1-4 ci-dessus) pour que ce soit l'effet du hasard. Mais je pense que notre auteur avait au moins le souvenir d'une version moins déformée, d'une version où le sens premier de la dispute n'était pas entièrement perdu, où les signes employés avaient la prétention d'être empruntés à un code mystérieux et compliqué et où l'accoutrement de philosophe était indispensable.

C) VIRGILE L'ENCHANTEUR (str. 261-269). Afin de bien mettre en lumière la puissance de l'Amour, Juan Ruiz nous conte le tour fameux que la méchanceté d'une grande dame romaine joua au magicien Virgile. Ce dernier, égaré par la passion qu'il nourrissait pour elle, obtient un soir un rendez-vous ; mais il ne peut avoir accès auprès de sa belle étroitement gardée qu'en se plaçant dans une corbeille qu'elle hissera elle-même jusqu'à une fenêtre haut placée. A moitié chemin la perfide arrête la corbeille dans sa course, et Virgile, obligé de rester

1. Il s'agit du ch. VI de *taciturnitate* de la règle de saint Benoît, aggravée dans certains ordres, mais dont l'observation laissait fort à désirer. Les manquements à la règle étaient fréquents en effet, si on en croit les moralistes. Ainsi l'auteur de l'*Apocalypse de Golias* s'écrit en parlant des moines :

353 Si flentes cor habent contritum solito,
arrient calici semper apposito ;
si linguam spiritu refrenant tacito,
multa convicia loquuntur digito.

De même Gautier de Châtillon, in *Moralisch-satirische Gedichte*, Berlin, 1929, V, 13 :

Cenobita quilibet vivit dissolutus,
effrons, nec jam loquitur signo vel per nutus ;
nam in claustris, ubi grex solet esse mutus,
vivitur ex raptu, non hospes ab hospite tutus,

et K. Strecker, annotant la strophe, signale un opuscule publié dans le *Spicilegium* de d'Achery, fol. I, 760 ss. de *signis loquendi*.

suspendu entre ciel et terre, est l'objet des moqueries de la foule, quand le jour se lève.

A la suite de cette histoire, Juan Ruiz nous narre la cruelle vengeance que Virgile tira de celle qui l'avait outragé. Par son art de magicien, il éteignit toutes les lumières et tous les feux de la ville de Rome. Les habitants ne purent raviver leurs foyers morts qu'en s'adressant à la femme coupable de s'être jouée de lui. Elle seule pouvait, en effet, leur procurer du feu, grâce à la flamme qui vivait en elle, mais en un endroit si honteux que la punition fut plus horrible encore que le forfait.

Par la suite, elle voulut se venger de Virgile en construisant une échelle garnie de rasoirs où l'amoureux, séduit une fois de plus, aurait trouvé la mort. Mais ce dernier, instruit par son art de la divination, échappa au danger.

Enfin, Juan Ruiz mentionne en passant que le magicien avait revêtu le fond du lit du Tibre d'une garniture de cuivre brillant.

Il semble inutile de rappeler que Virgile fut considéré au Moyen Age comme un des plus puissants magiciens de l'antiquité et que cette étrange réputation lui resta jusqu'en plein xvi^e siècle : l'histoire de cette croyance et des diverses formes qu'elle a revêtues a en effet souvent été faite¹.

Des quatre points rapportés par Juan Ruiz, les deux premiers comptent parmi ceux qui sont le plus fréquemment mentionnés. On trouvera dans le livre de Spargo² d'amples renseignements sur l'origine et le développement des épisodes de la corbeille et de la revanche, ainsi que sur leur iconographie.

La version de Juan Ruiz ne diffère guère de la version courante, telle qu'on la retrouvera plus tard chez Jean d'Outremeuse par exemple ou dans la forme populaire que la légende prendra au xvi^e siècle, *Les faictz merveilleux de Virgile*. On notera toutefois que le supplice de la femme perfide ne se termine chez Juan Ruiz que lorsqu'elle consent à se plier aux exigences du magicien : c'est un détail qui n'apparaît pas ailleurs. Il n'est pas question non plus, dans le *Libro de Buen Amor*, du châtimement dont le poète est menacé, après sa découverte dans le panier, châtimement auquel il n'échappe dans la plupart des versions que par un nouveau sortilège. Mais tous ces points sont sans grande importance et n'affecte en rien l'ordon-

1. Le dernier travail sur la matière est celui de J. W. Spargo, *Virgil the Necromancer*, Cambridge, Massachusetts, 1934. On y trouvera une bibliographie surabondante. Il ne remplace pas toutefois l'ouvrage devenu classique de D. Compagetti, *Virgilio nel medio evo*, 2^e éd. Florence, 1896. Le tome V des *Studi Medievali (nuova serie)* doit être entièrement consacré à Virgile au Moyen Age et comprendre en particulier un article de M. Menéndez Pidal, *Un episodio de la fama de Virgilio en España*. Annoncé pour janvier 1935, il n'a pas encore paru en juin 1937.

2. *Op. cit.*, ch. V, VI et X.

nance essentielle du récit. La version de Juan Ruiz a, par ailleurs, l'honneur d'être une des plus anciennes qui soit parvenue jusqu'à nous, en ce qui concerne du moins l'épisode du panier. Avant lui, en effet, l'histoire ne se trouve guère racontée que dans un manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale¹ et dans la *Chronique* de Jansen Enikel². Nous avons, par contre, de sérieuses raisons de croire qu'elle était connue auparavant³.

La ruse de la femme, garnissant une échelle de rasoirs et espérant ainsi provoquer la mort de celui qui l'avait bafouée, est un épisode qui n'apparaît dans aucune des versions de l'histoire de Virgile : on n'a pas réussi à lui trouver aucun pendant. Il est possible qu'elle soit de l'invention de notre auteur.

Le dernier point offre lui aussi quelque difficulté. Il n'est en effet nulle part question d'une garniture de cuivre dont Virgile aurait revêtu le lit du Tibre. Pourtant il est sans doute possible de comprendre comment notre auteur est arrivé à une telle conception. On attribuait, d'une part, à Virgile un certain nombre de constructions merveilleuses : sans parler du *Castel del' Uovo* napolitain, la légende lui faisait honneur d'un pont enchanté. Chez Alexandre de Neckam, II, 174, chez qui la légende apparaît pour la première fois, ce pont est une sorte de véhicule qui permet à son constructeur de se rendre où il veut : « Quid quod pontem aerium construxit, cujus beneficio loca destinata pro arbitrio voluntatis suae adire consuevit ? » L'auteur de l'Image du Monde, qui reprend le détail, ne comprit plus bien *aerium*, pont volant, ou plutôt interpréta l'adjectif à sa façon : il vit dans la construction en cause un pont dont les points d'appui, butées et piles, étaient invisibles et dont le tablier se soutenait miraculeusement en l'air⁴. Il est possible que Juan Ruiz, par un nouveau

1. B. N. lat. 6186, f° 149 v°, publié d'abord par E. du Méril, puis par Spargo, *op. cit.*, p. 372.

2. Références dans Spargo, *op. cit.*, p. 326-327.

3. Elle est attribuée à Hippocrate par l'*Estoire del Saint Graal*, éd. O. Sommer, I, pp. 173 ss., à Antipater dans les *Proverbia quæ dicuntur super natura feminarum* publiés par Tobler, *Zeitsch. d. rom. Ph.* IX (1885), pp. 284 ss. Guiraut de Calanso, dans son *Fadet Joglar* fait une claire allusion à l'épisode de la revanche, peut-être aussi à celui du panier, cf. *Rom. Forsch.* XXII (1908), pp. 99-238, vv. 158-162. Gautier de Metz, dans la première rédaction de son *Image du Monde* (1246) raconte l'épisode *revanche*, sans parler de celui du *panier*, mais il nous dit que Virgile voulait de venger d'*aucun anui qu'une femme lui avait fait*, cf. O. H. Prior, *L'Image du Monde*, Lausanne, 1913, p. 184 ; le texte en prose est calqué sur le texte en vers encore difficilement accessible. Les passages du *Renart le Contrefait*, que l'on donne parfois comme antérieurs au *Libro de Buen Amor*, sont exactement contemporains. L'épicier de Troyes, en effet, ne parle de Virgile que dans sa deuxième rédaction écrite de 1328 à 1342 ; en admettant même que Juan Ruiz n'ait introduit l'épisode de Virgile que dans la deuxième édition de son poème, il remonte de toute façon à 1343 au moins.

4. Cf. *éd. cit.*, p. 184. L'auteur de *Renard le Contrefait* (vv. 29.377-29.381) suit ici de très près l'*Image du Monde*.

contre-sens, ait interprété ou ait connu un texte qui interprétait *aerius* comme venant de *aes* et non de *aer*¹. Quoiqu'il en soit, la légende avait déjà associé le nom de Virgile à des travaux exécutés sur un fleuve. D'autre part, Edrisi, le géographe arabe, rapporte dans son ouvrage rédigé à la cour de Roger II de Sicile (1154), qu'il y avait à Rome une rivière au lit revêtu de plaques de cuivre². On peut admettre qu'il s'est produit dans l'esprit de notre auteur, une confusion entre ces deux légendes qu'il pouvait fort bien connaître, ou plutôt qu'il attribua à Virgile (on ne prête en effet qu'aux riches) l'origine de cette construction fabuleuse³.

Il me paraît superflu de relever les autres allusions à la légende de Virgile que renferment d'autres textes espagnols, ces allusions ayant déjà été relevées ailleurs⁴.

1. Ce contre-sens se trouve bien dans les notes de Cejador, *éd. cit.*, I, p. 101, qui cite le passage de Neckam et comprend *pontem aerium* = *puente de bronce*.

2. Cf. A. Jaubert, *Géographie d'Edrisi*, Paris, 1840, II, p. 251 : « Entre les deux murs (d'enceinte) est un canal pavé au moyen de plaques de cuivre qui ont chacune quarante-six coudées de long », ou Amari et Schiaparelli, *L'Italia nel Libro del Re Ruggero*, Roma, 1883, p. 87, qui traduisent : « Un fiume coperto di lastre di rame. » La traduction de Jaubert passe pour très médiocre. Sur la légende elle-même, cf. A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Turin, 1923, p. 115.

3. Le rapprochement ci-dessus rapporté est de J. W. Spargo, *op. cit.*, p. 334. Il me semble concluant.

4. En part. par Menéndez y Pelayo, *Antología*, XII, 487, note, à propos du célèbre *romance de Virgilios*, n° 283 de Durán. On ajoutera seulement un passage du *Victorial* de Gutierre Diaz de Gamez (Spargo, p. 338) et de Castillejo, *Sermón de Amores*, vv. 1424-1426. Je n'ai pu retrouver le texte de la *Carcel de Amor*, auquel Menéndez y Pelayo fait allusion.

CHAPITRE VII

LES DÉVELOPPEMENTS MORAUX ET THÉOLOGIQUES

I. — LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX ET LES ARMES DU CHRÉTIEN.

Le *Libro de Buen Amor* contient, parsemés tout au long de son développement, un certain nombre de dissertations sur des sujets de morale religieuse ou de théologie élémentaire. Les quelques remarques qui suivent se proposent de montrer que ces dissertations, dans leur inspiration générale et souvent même dans leur disposition particulière, viennent se ranger aux côtés d'une vaste littérature qui se retrouve à peu près identique à elle-même tout au long du Moyen Age, et qui mettait en langue vulgaire, à la disposition des laïcs, une partie de l'enseignement, une portion des connaissances qui étaient alors le bien commun de la chrétienté tout entière.

Nous étudierons d'abord le développement sur les péchés capitaux (str. 217-387) et le développement sur les armes du chrétien (str. 1579-1605). Ces deux dissertations, quoique fort éloignées l'une de l'autre, se faisaient pendant dans l'esprit de l'auteur, puisqu'un vers de la seconde (1585 *a*) renvoie expressément à la première.

A) LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX. Ce développement forme la partie essentielle du violent réquisitoire que, dans la première moitié de son poème, notre auteur dresse contre l'Amour. Il lui reproche, en effet, d'être le principal fauteur de ces ennemis de l'âme. Si le début en est clairement indiqué à la strophe 217 par cette simple remarque de liaison :

contigo siempre trahes los mortales pecados,

il est plus difficile de déterminer ce qui, vers la fin, lui appartient en propre. Il y a là une des incertitudes de composition les plus graves de cet ouvrage, qui, par ailleurs, ne brille pas par la fermeté du plan ou la rigueur de l'exposition. Il faut, en effet, rattacher la fable du *Loup, du Renard et du Singe, alcade de Bougie* (str. 321-

371) au développement sur l'*acidia* (cf. 320) ; mais la parodie qui suit (372-387) semble bien relever de la même inspiration (cf. la strophe 372), ce qui nous amène jusqu'à la strophe 387 ; et cette interprétation est sans doute confirmée par les vers de transition qui se lisent en tête de la strophe 388 :

con açidya traes estos males atantos,
muchos otros pecados, antojos e espantos.

I. Avant d'examiner le détail de ce développement, il nous faut aborder une question préliminaire qui intéresse également la dissertation sur les armes du chrétien : les péchés capitaux, dont il nous est d'abord fait une horrible peinture avec exemples des maux qu'ils sont capables d'entraîner, et contre lesquels, plus tard, on nous apprend à lutter, — ces péchés capitaux sont au nombre de huit, non de sept, comme on serait en droit de s'y attendre. Cette particularité, sans grosse importance pour le premier passage, a eu, au contraire, les plus graves conséquences pour le développement sur les armes du chrétien, car elle détruit, comme nous le verrons plus bas, le plan subtil que notre auteur avait emprunté à l'enseignement banal de son époque.

Quelle peut être la raison de cette bévue ? Relevons d'abord les noms des péchés dans l'ordre où ils se présentent au cours du premier développement : *cobdicia* (217-229), *ssobervia* (230-245), *avarizia* (246-256), *luxuria* (257-275), *invidia* (276-290), *gula* (291-303), *vanagloria e yra* (304-316), *açidia* (317-387). Cet ordre était traditionnel, sans être le seul possible, puisqu'on le retrouve identique, par exemple, dans un développement analogue de Lopez de Ayala, *Rimado de Palacio*, str. 63-126 : *sobervia*, *avaricia*, *luxuria*, *enbidia*, *gula*, *yra*, *açidia*, ainsi que dans le *Corbacho* de l'Archiprêtre de Talavera, ch. 31 à 37 de la Première Partie.

Chez ces deux auteurs, comme il va de soi, les péchés sont au nombre de sept et la comparaison des listes nous montre que c'est le premier péché (*cobdicia*) dont Juan Ruiz a enrichi son énumération. Or ce nouveau venu fait double emploi avec l'avarice.

Il y a lieu de penser qu'il s'agit là d'une confusion provoquée chez notre auteur par les procédés d'exposition en usage dans les traités de morale et les sommes de confesseurs qui avaient cours à l'époque. Ceux-ci avaient, en effet, coutume de symboliser la filiation et les rapports des différents péchés entre eux par un arbre dont le tronc ou la racine représentait le péché essentiel capable de donner naissance à tous les autres, et les branches, parfois ramifiées à l'infini, la descendance de plus en plus lointaine de ce péché initial. Cette image semble apparaître pour la première fois dans un traité d'Hugues

de Saint-Victor (1096-1141), le *de fructibus carnis et spiritus*¹, où l'auteur nous décrit un arbre, l'Arbre du Mal ou Arbre du Vieil Adam, qui a pour racine l'orgueil et qui porte sept maîtresses branches symbolisant sept péchés particulièrement dangereux pour le salut de l'homme. Ces sept péchés (envie, vaine gloire, colère, tristesse, avarice, intempérance, luxure) correspondent à la liste traditionnelle des péchés capitaux : la vaine gloire remplace l'orgueil qui figure déjà à la racine, la tristesse correspond à l'*acidia* des listes habituelles et que nous traduisons assez improprement par paresse en langage moderne, et, par intempérance, il faut entendre l'intempérance de bouche, c'est-à-dire la gourmandise (*gula*). L'Arbre de Hugues paraît donc bien nous présenter lui aussi huit péchés capitaux ; toutefois le péché apparaissant en double est ici l'orgueil, non l'avarice. Et c'est bien dans l'orgueil, en effet, que l'enseignement traditionnel voyait la source des autres péchés, car ç'avait été la première faute commise, le péché de Lucifer à l'aube du monde. Pour citer avant tout des exemples espagnols, Lopez de Ayala² l'appelle *rey de los pecados, de todos señor e principe coronado* ; Fernan Perez de Guzman³ *princesa maldita e señora de todos los pecados mortales* ; Ruy Paez de Ribera⁴, *çimiento de pecado criminal, rayz e fundamento* ; Martinez de Toledo⁵ en parle en premier lieu ; dans un très curieux poème français, *Le Miroir de Vie et de Mort* de Robert de l'Orme⁶ l'orgueil est présenté comme le péché suzerain à qui tous les autres viennent rendre hommage et faire le rapport de leur activité maléfique. Seulement, sauf chez Hugues de Saint-Victor, ce rôle privilégié n'empêche pas l'orgueil de figurer parmi les sept péchés capitaux et leur liste n'en est pas allongée.

Il est probable que Juan Ruiz avait présent à l'esprit un développement analogue à celui de Hugues, c'est-à-dire un développement où le péché de base était séparé de la liste traditionnelle, complète de son côté, développement qui donnait par conséquent l'impression de traiter de huit péchés mortels, non pas de sept.

Une curieuse contre-épreuve nous est fournie par une pièce de Ruy Paez de Ribera⁷. Dans cette pièce, sorte de débat entre l'Orgueil et la Mesure, départagé par la Justice, l'Orgueil apparaît soutenu par six servantes. Ces servantes ne sont autres que les péchés capitaux ; mais, fait à noter, si dans la liste qui nous en est donnée, figure la

1. Migne, t. 176, p. 997. Cf. *Grundriss* de Gröber, II, 1, p. 211.

2. *Loc. cit.*, str. 67.

3. *Canc. del siglo XV*, I, p. 637 a.

4. BAENA, 298.

5. *Corbacho*, éd. Bibl. Clás., Madrid, I, ch. XXXI.

6. Publ. par Langfors, *Rom.*, 1921 et 1924.

7. BAENA, 288.

vaine gloire, qui double l'orgueil, on y cherche en vain la colère. Il est facile de voir ce qui s'est passé et de comprendre le scrupule de l'auteur : pensant sans doute à un groupement analogue à celui de Hugues, mais désirant sauvegarder le nombre traditionnel et ne pas dépasser un total de sept péchés, il a purement et simplement supprimé la colère, sans prendre garde qu'orgueil et vaine gloire représentant le même péché, c'est cette dernière qui aurait dû disparaître de sa liste. Notre Archiprêtre, lui, ne s'est pas embarrassé pour si peu : il a adopté la liste complète, sans se soucier de l'accroissement imprévu dont était affecté le chiffre mystique.

Il faut penser de plus que, dans le développement qui l'a inspiré, l'orgueil avait cédé son rôle d'initiateur et sa place de choix à la convoitise (*cupiditas*, *cobdicia*) : c'est en effet une substitution qui se produit souvent et bien des moralistes attribuaient à cette nouvelle venue le rôle qui ailleurs incombait à l'orgueil. Il ne serait pas difficile d'en citer de nombreux exemples : pour reprendre un texte mentionné plus haut, Lopez de Ayala, qui accorde la place d'honneur à l'orgueil, appelle toutefois l'*avarizia*, doublet de la convoitise, *rrayz e fundamento e de todos males muy grant çimiento*¹, ce qui rappelle le *rrayz e cepa* de Juan Ruiz, str. 219. L'idée de cette substitution est née, non pas comme on l'a dit² « d'un sens plus profond de la nature humaine », mais plus simplement d'un passage d'une épître de Paul : « *Radix enim omnium malorum est cupiditas* »³. L'arbre du Mal de Hugues lui-même subit la transformation, et nous le voyons réapparaître par exemple dans un texte didactique français, mais qui connut en Europe une fortune considérable, ayant cette fois pour racine la convoitise. Il s'agit du fameux *Miroir du Monde* du ms. fr. 1109 de la Bibliothèque Nationale et dont s'inspira si fortement le rédacteur de la *Somme le Roi*⁴. L'auteur inconnu de cette œuvre remarquable nous parle lui aussi d'un arbre, qu'il nomme l'Arbre de Mort, à qui il donne la convoitise pour racine et dont les sept branches sont *li VII. visce capital*, ce qui fait un total de huit péchés. Nous nous efforcerons de montrer plus bas que, si Juan Ruiz n'a peut-être pas connu directement ces textes, il en a connu du moins de fort analogues : en tout cas, la matière et la forme de leur enseignement ne pouvaient pas ne pas lui être familières.

II. On a pu remarquer, d'autre part, que notre auteur groupait sous le même chef (str. 304-316) deux péchés habituellement séparés,

1. *Loc. cit.*, str. 73.

2. E. Mâle, *L'art religieux en France au XIII^e siècle*, Paris, 4^e éd., 1919, p. 133.

3. I Tim., VI, 16.

4. Cf. Ch.-V. Langlois, *La Vie en France au M. A.*, Paris, 1928, IV, p. 178, note.

la colère et la vaine gloire. La vaine gloire est bien connue des moralistes du temps ; mais ils en font, comme de juste, une subdivision de l'orgueil¹. Ils désignent par là le violent désir, le funeste appétit d'une gloire fausse et fragile, la gloire terrestre. Et on ne voit guère sur quoi se fonde le rapprochement avec la colère. Voici un essai d'explication : le développement en cause est illustré chez notre auteur par la fable ésopique du *Lion devenu vieux*, fable à laquelle Juan Ruiz a ajouté un développement inattendu. Le lion, dépité de se voir méprisé par les plus vils animaux, sans attendre la mort naturelle, s'arrache le cœur et périt ainsi volontairement. Où notre auteur a-t-il pris cette idée du suicide ? Je pense que l'inspiration, soit directe, soit indirecte, vient ici de Prudence. Dans la *Psychomachie*, en effet, vv. 109 ss., nous voyons la Colère se transpercer de son javelot, après son échec contre la Patience. Mais, pour les moralistes du temps, la colère n'était pas la cause la plus redoutable de suicide. L'*acidia*, en particulier, cette sorte d'ennui de bien faire, d'énervement moral, de « spleen » prématuré contre lequel ils s'élèvent avec tant de vigueur, leur semblait bien autrement dangereuse², et aussi sans doute la vaine gloire, à cause du désenchantement, de la désillusion, du goût d'amertume qui s'attachent à ceux qui poursuivent de faux biens³. Je pense que c'est l'idée de suicide qui dans l'esprit de Juan Ruiz, si le rapprochement est de lui, a servi de pont entre la colère et la vaine gloire : la conséquence possiblement identique de ces deux états d'âme leur a imposé un développement commun, qui ne laisse toutefois pas de surprendre le lecteur moderne quelque peu attentif.

III. Une fois écartés ces deux points traitant de la liste des péchés et de leur groupement, il reste à dire quelques mots de l'économie même de la dissertation. Il me paraît inutile de rapprocher de notre poème les nombreuses pièces françaises traitant le même sujet et que l'on a pu signaler⁴. Qu'il suffise de savoir qu'un développement sur les péchés capitaux faisait partie obligatoire de tous les traités en prose ou en vers consacrés à l'exposition des principaux points de la foi et des règles essentielles de la vie chrétienne — traités dont nous parlerons plus bas. Nous ne mentionnerons ici que quelques textes espagnols, dont certains, au reste, ont déjà été rapprochés du développement que nous étudions.

1. Cf. Ch.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 148 et 152. Juan de Mena, *Canc. del Siglo XV*, I, p. 124 b.

2. Cf. Ch.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 157, note 1.

3. *Libro de Buen Amor*, str. 1442-1443.

4. Cf. Langfors, *Incipit...*, Paris, 1917, p. 80 : *Petite sume de les set pechez morteus* — p. 245 : *Les set pechiez morteus* — p. 229 et 324 : *Le miroir de vie et de mort*, cf. supra — p. 342 : *Les sept péchés capitaux* — p. 443 : *Les set vices et les set vertus*.

Lopez de Ayala traite lui aussi des sept péchés capitaux, dans la confession qu'il a placée en tête de son *Rimado de Palacio*¹. Le même sujet est repris sous une forme tout à fait analogue par Fernan Perez de Guzman qui nous a laissé de son côté une confession rimée importante². Plus modeste, quoique d'inspiration identique, est le petit poème de Ruy Paez de Ribera³. L'énumération de Pedro de Berague, qui figure dans son *Tractado de la Doctrina*⁴ est sèche et dépourvue de tout intérêt. Martinez de Toledo consacre sept chapitres de son *Corbacho*⁵ à décrire les ravages des péchés mortels, conséquence du fol amour. Plus connues — et plus dignes aussi d'être connues — sont les *Coplas* de Juan de Mena sur le même sujet⁶. Il convient d'y ajouter un poème de Geronimo de Artes, qui figure dans le *Cancionero General*⁷ sous le titre de *La Gracia Dei*.

La faveur du thème est facile à comprendre : la doctrine des sept péchés capitaux sert de base à la morale pratique chrétienne ; tous nos poètes en avaient eu, sans aucun doute, les oreilles rebattues dès l'enfance ; ils la retrouvaient, amplifiée et illustrée, dans les lectures sérieuses qu'ils pratiquaient. Elle repose, par ailleurs, sur une analyse simpliste évidemment, mais juste toutefois, de la passion dans le cœur de l'homme. Avec un peu d'habileté, il était facile de trouver dans le sujet l'occasion de faire étalage de quelques connaissances théologiques ou bibliques. Les traits de satire contre les états du monde ou la vie du siècle venaient s'y insérer sans peine, et la note personnelle elle-même, ou intime, pouvait se faire entendre, quand le développement prenait la forme de la confession.

Il s'en faut toutefois que tous nos auteurs aient tiré le même parti des facilités qui s'offraient à eux. Écartons d'abord le dernier poème cité, *La Gracia Dei*, d'époque relativement récente et d'une inspiration, sinon originale, du moins plus dégagée des formes élémentaires du Moyen Âge. Le poète, perdu dans l'inévitable vallée profonde des imitations dantesques, se voit subitement entouré de sept monstres qui symbolisent les sept péchés capitaux ; réfugié sur une hauteur, il doit son salut à un guide surnaturel, vêtu de blanc, la Grâce divine, qui le fait sortir du cercle infernal et l'invite à remercier le Christ rédempteur. Le poème de Juan de Mena relève, lui aussi, d'un autre parti pris que notre texte : c'est un long débat, où s'affrontent la Raison et la Volonté, entendez la passion, au septuple visage. La

1. *Riv.* LVII, pp. 427 ss., str. 63-126.

2. *Canc. del Siglo XV*, I, p. 630, n° 271, *coblas* 65 à 131.

3. BAENA, 293.

4. *Riv.* LVII, p. 375 et aussi Fouché-Delbosc, *Rev. hisp.* XIV (1906), pp. 565 ss.

5. 1^{re} partie, ch. XXI-XXVII.

6. *Canc. del Siglo XV*, I, p. 120, n° 13.

7. Ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, II, p. 164, n° 937.

Prudence, c'est-à-dire la sagesse, prononce l'arrêt. Les minutieuses discussions qui mettent aux prises successivement les sept péchés et la raison se poursuivent suivant des distinctions du type scolaire : il y a, par exemple, cinq causes à l'orgueil : science, beauté, richesse, naissance, piété, — deux à l'avarice : désir d'assurer l'avenir, désir d'être considéré, etc. La Raison répond point par point. Parfois le péché réplique et le développement rebondit. Le poème garde dans son ensemble une allure générale et abstraite quelque peu pénible ; mais le souffle poétique qui l'anime et l'aisance du style en rendent encore la lecture agréable.

Tout au contraire, le développement de Lopez de Ayala et de son neveu sont de la même veine que celui de Juan Ruiz et le parallélisme est parfait. L'effort de composition y est à peu près nul ; tous trois se bornent à une simple énumération des péchés en cause (huit chez l'Archiprêtre) ; à chacun d'eux, ils consacrent un court développement qui comprend une définition abstraite du péché et une indication de ses conséquences ou de ses manifestations diverses. Puis viennent quelques exemples de pécheurs célèbres, pris pour la plupart dans la Bible, quelques-uns dans l'histoire ou la fable antiques. L'ensemble est sèchement présenté ; tout souci de la note pittoresque ou vivante, du détail vécu ou personnel fait défaut. Les divergences n'apparaissent que dans la conclusion de chaque partie : tandis que le chancelier et Fernan Perez se rangent aux côtés de ceux dont ils viennent de citer les noms et publient hautement leurs regrets, Juan Ruiz termine sur une fable ésopique destinée à illustrer d'un exemple concret ses assertions générales. Ces fables ont été étudiées plus haut.

Malgré cette identité d'aspect, il n'y a pas lieu de croire à une influence directe de Juan Ruiz sur ses deux successeurs. En effet, ce plan, dans sa simplicité, se présentait à l'esprit de tout le monde ; c'est celui de tous les catéchismes en latin ou en langue vulgaire que l'on pouvait avoir entre les mains. Les divergences, au contraire, sont plus sensibles. Nous avons vu déjà que pour Juan Ruiz le maître-péché, c'est la convoitise, tandis que pour Lopez de Ayala et Fernan Perez de Guzman, c'est l'orgueil. Enfin, si les personnages cités à titre d'exemples célèbres et de modèles à ne pas suivre sont souvent les mêmes, leur conduite n'est pas toujours, chez nos auteurs, interprétée de la même façon. Voici quelques exemples des libertés qu'ils se permettent à cet égard. Parlant de la luxure, Juan Ruiz nous ramène à la mémoire l'histoire de David, Urias et Bethsabée, la destruction de Sodome et Gomorrhe, l'aventure de Virgile le Magicien, — Lopez de Ayala se contente de nous rappeler l'épisode de Suzanne et des vieillards, — Fernan Perez de Guzman nous montre comment la luxure a vaincu les Sages (Salomon et Virgile), les Empereurs (Alexandre et César), les Forts (Hercule et Samson). L'envie est

illustrée chez Juan Ruiz par les exemples de Caïn et d'Abel, de Jacob et d'Esau, de Judas. Judas sera le type de l'avare chez Ayala et Perez de Guzman, Esau celui du gourmand chez Ayala. Par contre, l'envie apparaît représentée chez le chancelier par l'aventure de Joseph et de ses frères, la rivalité de Saül et de David. Perez de Guzman cite Caïn et Abel comme l'Archiprêtre, Joseph et ses frères comme Ayala. A propos de la gourmandise, mêmes incertitudes : voyez Adam et la pomme, Loth et ses filles, les Hébreux dans le désert ¹, s'écrie Juan Ruiz. Ayala ignore le dernier exemple ; mais aux deux premiers il ajoute Noé, Esau et ses lentilles, Holopherne terrassé par l'ivresse, Jonathas, fils de Saül, condamné pour avoir goûté du miel en période défendue. Perez de Guzman se contente de citer Noé et Loth. Gomez Manrique, dans sa continuation du poème de Juan de Mena ², connaît Adam, Loth et l'épisode moins banal de Jonathas. A propos de l'avarice, Juan Ruiz est le seul à citer l'épisode si abondamment utilisé ailleurs du mauvais riche évangélique ³.

Ces quelques exemples me semblent suffisants pour démontrer l'indépendance relative des différents développements analysés — développements dont le trait essentiel est la banalité.

B) LES ARMES DU CHRÉTIEN, str. 1579-1605. Il est temps de passer à la seconde partie de cet exposé, au développement sur les armes du chrétien. En voici une brève analyse : quatre strophes d'introduction (1579-1582) ouvrent l'exposé ; le poète y constate que nous sommes sans cesse en butte aux attaques du démon (1579) et constamment sous la menace de la mort (1580). De même donc que nous nous armerions pour lutter contre des hommes semblables à nous (1581), il nous faut nous armer contre ces ennemis bien plus insidieux (1582). Énumération de nos adversaires : d'une part les péchés mortels (1583) mentionnés plus haut ; de l'autre, la chair, le diable, le monde, trinité infernale (1584). Dans cette lutte nous disposons par bonheur de puissants alliés (1585) : les œuvres de miséricorde, les dons du Saint-Esprit, les sacrements, les œuvres de piété et les vertus. Vient alors un long développement (1586-1601) au cours duquel le poète place en regard de chaque péché l'allié dont il faut nous aider pour le vaincre, à savoir chaque fois une œuvre de miséricorde, un don du Saint-Esprit, une vertu, un sacrement. Cet ensemble est symbolisé chaque fois également par une pièce d'armure. A chaque péché il est consacré deux strophes : 1586-1587, convoitise — 1588-1589, orgueil — 1590-1591, avarice — 1592-1593, luxure — 1594-

1. Allusion à Exode, XVI, 3.

2. *Canc. del Siglo XV*, I, p. 135 a.

3. Luc, XVI, 19-31.

1595, colère — 1596-1597, gourmandise — 1598-1599, envie — 1600-1601, paresse. La strophe 1602 résume les précédentes en termes généraux. Les strophes 1603-1604 nous ramènent aux Trois Ennemis de l'homme et nous invitent à lutter contre le monde par la charité, contre la chair par le jeûne, contre le diable par le cœur (*coraçon*). L'épisode se termine sur une prière adressée à Dieu (1605).

Ce bref résumé suffit à montrer que cette fois nous avons à faire à un passage solidement composé. Malheureusement, toute cette belle ordonnance, dont nous allons essayer de montrer le détail, est ruinée par l'erreur de base que nous avons signalée plus haut, le nombre des péchés porté à huit. En effet, tout l'artifice de l'exposé repose sur une série de correspondances septénaires consistant à placer en face de chacun des sept péchés capitaux une des sept vertus, un des sept sacrements, un des sept dons du Saint-Esprit, une des sept œuvres de miséricorde. Comme notre bon Archiprêtre aligne sans malice huit péchés, il s'est trouvé bien embarrassé — et pour cause — au moment de former son huitième groupe. Aussi ses deux strophes sur la paresse, les dernières du développement, ne sont-elles remplies que de vagues indications, sans rapport avec la ferme doctrine qui précède. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il a emprunté son plan à un ouvrage de morale religieuse — ce dont au reste nous nous serions facilement douté — et que par négligence, manque d'intérêt, on n'ose pas dire incompréhension, il n'a pas vu l'idée essentielle qui donnait à l'ensemble son caractère spécifique.

Cette négligence, au reste, se révèle également dans le détail du développement, où l'ordre et la rigueur sont plus apparents que réels. Si, en effet, nous essayons de retrouver les correspondances établies ou reproduites par notre auteur, la tâche est facile pour les sacrements et les dons du Saint-Esprit. A la convoitise, on opposera le baptême et le don de Sapience, à l'orgueil, la confirmation et le don de Peur, à l'avarice, l'ordination et le don de Pitié, à la luxure, le mariage et le don de Force, à la colère, la pénitence et le don d'Entendement, à la gourmandise, l'eucharistie et le don de Science, à l'envie, l'extrême-onction et le don de Conseil. Nous avons signalé que la paresse, arrivant trop tard, il n'y a plus rien à mettre en regard.

Mais les choses se compliquent, si l'on veut classer de la même façon les sept œuvres de Miséricorde ou les sept vertus : l'expression est souvent si peu claire qu'il n'est pas facile de distinguer à quoi pense l'Archiprêtre. Voici ce qu'il est possible d'entrevoir pour les œuvres de Miséricorde : contre la convoitise, vêtir les nus (1587 *a*) — contre l'orgueil, loger les abandonnés (1589 *a*) — contre l'avarice, marier les orphelins (? 1591 *c*) — contre la luxure, marier les pauvres, abreuver l'assoiffé (? 1593 *c*) — contre la colère, visiter les malades (1595 *b*) — contre la gourmandise, nourrir les affamés (? 1596 *d*) —

contre l'envie, enterrer les morts (1599 *a*). On remarquera que le mariage des orphelins ou des pauvres apparaît deux fois (avarice et luxure), sans doute par erreur ; on serait assez tenté de croire que sa véritable place est au chapitre de la luxure, mais c'est justement ce chapitre qui contient une œuvre de remplacement (abreuver l'assoiffé). D'autre part, le mariage des nécessiteux n'entre point en général dans la liste traditionnelle ; il a pris la place de la visite et du rachat des prisonniers, œuvre que Juan Ruiz connaissait fort bien, puisqu'il l'a mentionnée au vers 373 *b*. Notons également, en passant, qu'à la strophe 248, il avait reproché à l'avarice de ne pas vêtir les nus, nourrir les affamés ou loger les pauvres.

En ce qui concerne les vertus, il est impossible d'établir une correspondance certaine.

La question se pose à présent de savoir où Juan Ruiz a pris l'idée de ces correspondances. Je ne saurais le dire avec précision, mais il est un fait certain, c'est qu'elle faisait partie du domaine commun à tous les théologiens et moralistes. On enseignait qu'il y avait sept vertus, sept péchés, sept dons du Saint-Esprit, sept œuvres de miséricorde corporelles, sept spirituelles, sept béatitudes, sept demandes dans le Pater, quatorze points dans le Credo, sept concernant la divinité du Christ, sept son humanité, etc., et l'on échafaudait entre ces différents éléments toutes sortes de combinaisons et de correspondances. L'idée première de cette classification revient peut-être à Hugues de Saint-Victor¹. Mais elle est reprise avec une monotonie déconcertante par tous les auteurs qui traitent du sujet. Voici quelques exemples espagnols : le ms. h, III, 12 de la Bibliothèque de l'Escorial² contient un traité *de vicios e virtutes* où l'on a réuni un développement sur les vices et les vertus, un développement sur le Pater (qui doit comprendre les sept demandes), un développement sur les sept dons du Saint-Esprit. Le ms. h, II, 14³ comprend, entre autres choses, un traité sur les pétitions du Pater et un traité sur les sept dons du Saint-Esprit. Le ms. a, IV, 11⁴ est plus significatif, car l'auteur ou le promoteur de l'ouvrage s'est nommé et le texte est par conséquent datable. Il s'agit d'un traité de la doctrine chrétienne, compilé par Pedro Gomez de Albornoz, archevêque de Séville de 1369 à 1371, lequel déclare au début : « pense... poner en su este volumen, primero los diez mandamientos de la ley... lo segundo los doze, o segun otros quattorze (que todo es uno) articulos de la fee, el tercero los siete sacramentos de la yglesia, quatro las siete obras

1. Cf. son traité *de quinque septenis*, Migne, t. 175, p. 405, et Ch.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 134.

3. Cf. le *Catalogue* du P. Zarco Cuevas, Madrid, 1924-1929, I, p. 221.

3. *Ibid.*, p. 193.

4. *Ibid.*, p. 17.

de misericordia corporales e otras siete spirituales. A postre porne los siete pecados mortales con algunas de sus speçias e rramos. »

On reconnaît là le plan banal du *Miroir du Monde* français cité plus haut, de la *Somme Le Roi* du frère Laurent si célèbre qu'on en fit des traductions en flamand, en anglais, en italien et des refontes en provençal et en catalan, du *Manuel des Péchés* de Wilham de Waddington¹. C'était celui d'un petit poème en latin, le *Floretus*, produit du XII^e siècle quelquefois attribué à saint Bernard², quelquefois aussi à Jean de Garlande et dont le succès fut si considérable qu'on en compte encore plusieurs éditions incunables. C'est aussi celui de la confession de Lopez de Ayala, de la confession de Fernan Perez de Guzman, citées plus haut. On le retrouve dans le *Tractado de la Doctrina* de Pedro de Berague³ ainsi que dans le chapitre XXXVIII du *Libro del Caballero e del Escudero* de Juan Manuel⁴.

Tous ces ouvrages, qu'ils soient espagnols ou français ou latins exposent les mêmes faits dans le même ordre, avec une correspondance qui se poursuit dans le dernier détail. Ainsi, par exemple, pour ne relever qu'un point, l'attribution de chacun des douze articles du Credo aux douze apôtres est exactement la même chez Pedro de Berague et dans la *Somme le Roi*⁵ à cette réserve près que l'avant-dernier apôtre est Jude pour le frère Laurent et Barnabé pour l'auteur espagnol. Ceci ne veut point dire par ailleurs que la répartition en quatorze articles n'était pas également connue en Espagne, de même qu'elle l'était de l'auteur anglo-normand de la *Lumière as Lais*, par exemple⁶ ; nous avons cité ci-dessus le prologue de Gomez de Albornoz ; on peut encore relever la mention qui en est faite dans une pièce de Ferrant Sanchez de Talavera⁷ et l'exposé de Juan Manuel⁸.

Tout cela prouve suffisamment, je pense, qu'il y avait là une matière commune à la chrétienté tout entière, une méthode d'exposition vulgarisée par l'enseignement et le prêche, méthode que les écrivains à tendance moralisante, n'eussent-ils reçu eux-mêmes qu'une légère teinture de clergie, se plaisaient à reprendre *non sine causa, sed sine fine*. Grâce à cette ressource, ils pouvaient, sans effort, se donner, auprès des profanes, des airs de théologien consommé et ne point se mettre en frais d'originalité. C'est le cas de notre Archiprêtre et il serait vain sans doute de rechercher une source directe

1. Cf. G. Paris in *Hist. Litt.*, XXVIII, pp. 179-207.

2. *Grundriss* de Gröber, II, 1, p. 379.

3. *Riv.* LVII, pp. 373 ss.

4. *Riv.* LI, p. 246 b-247 b.

5. Cf. *Riv.* LVII, p. 373 et Ch.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 145.

6. Cf. Ch.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 101.

7. BAENA, 525.

8. In *Libro del Caballero e del Escudero*, *Riv.* LI, p. 246 b.

d'inspiration à des développements superficiels, où il se contentait de mettre en vers la doctrine élémentaire qu'il avait reçue et que les devoirs de sa charge lui faisaient une obligation quotidienne de répandre autour de lui.

Les choses se présentent d'une façon analogue pour les deux points dont il nous reste à toucher un mot.

1^o *Les trois ennemis de l'homme : le monde, la chair, le diable*. Juan Ruiz utilise, à côté des sept péchés, cette trinité maléfique dont les moralistes du Moyen Age ont fait un si large usage. L'origine de ce groupement n'a pas encore été élucidée ; mais il est probable qu'il s'agit essentiellement d'un artifice de prédicateur¹. Le succès de cette classification fut énorme ; on sait qu'il existe en français un long poème d'un certain Simon, inconnu par ailleurs, et qui s'intitule *Les Trois Ennemis de l'Homme*² ; le distique latin

Mundus, Caro, Demonia
diversa movent proelia

figure au début d'un poème sur les vices et les vertus³. Enfin, la mention des trois ennemis se rencontre dans un très grand nombre de textes français dont les principaux ont été signalés par P. Meyer dans l'article cité ci-dessus⁴.

En Espagne, je ne connais, outre notre texte, que l'allusion de

1. Le témoignage le plus ancien que j'en connaisse se trouve dans un sermon de Hildebert de Lavardin, *in adventu domini sermo quintus, de incarnatione verbi*, Migne, t. 171, p. 365 : « Tria sunt quae nos peccare compellunt, suggestio propriae carnis, suggestio proximi, suggestio diaboli vel mundi. » Egalement chez S. Bernard, *Sermo LXXXV in Cantica*, Migne, t. 183, p. 1189 : « Quæris quis ille impulsor ? Non est unus. Impulsor est diabolus, impulsor mundus, impulsor homo ». Et encore *Sermo III, dominica VI post pentecostem*, Migne, 183, p. 344 : « Ipse est (Deus) qui non modo carnem nostram cum concupiscentiis suis, sed et praesens saeculum nequam cum curiositatibus et vanitatibus suis etiam et ipsum cum tentationibus suis conterit Satanam sub pedibus nostris. »

2. P. Meyer, *Rom. XVI*, pp. 1-24.

3. Cf. Langfors, *Incipit*, p. 229 et Naetebus, *Die nichtlyrischen Formen*, p. 154.

4. On ajoutera à la liste de P. Meyer les deux textes suivants, remarquables par l'usage fondamental qu'ils font de la triologie que nous étudions. La *Dîme de Pénitence* de Jean de Journi est tout entière construite sur cette idée et c'est ce que n'a pas vu son éditeur Breymann qui donne du poème une analyse tout à fait fautive (pp. 97-104 de son édition, Tübingen, 1874 ; cf. les vers 629, 665, 728, 2032-2037). On notera que, dans ce poème, les conseils donnés par l'auteur sont les mêmes que ceux de Juan Ruiz : lutter contre le diable par la prière, vv. 2054-2129, contre la chair par le jeûne, vv. 2130-2389, contre le monde par l'aumône, vv. 2390-2895 ; il s'agit évidemment d'un enseignement traditionnel, cf. *Buen Amor*, str. 1603. Le second texte est le *Songe de Pestilence* du Roi Modus et de la Reine Ratio, éd. Gunnar Tilander SAT, Paris, 1932, t. II. Cf. encore dans le *Lancelot* en prose les pp. 112-117, tome III, de l'éd. Sommer.

Juan Manuel au chapitre 38 de son *Libro del Caballero e del Escudero* ¹, où les trois ennemis, comme chez Juan Ruiz, sont réunis aux sept péchés mortels ². Mais nous avons une preuve du succès et de la vitalité de la doctrine dans sa réapparition extrêmement fréquente à l'époque classique ³.

2^o *Les armes du chrétien*. Nous avons dit plus haut que les alliés de l'homme dans sa lutte contre le péché étaient chaque fois symbolisés par une pièce d'armure. Le tableau suivant fait apparaître les correspondances choisies par notre auteur, tableau dans lequel, malheureusement, il est impossible de faire figurer les vertus, conformément à ce qui a été dit plus haut :

1^{er} péché : convoitise — sacrement : baptême — don du Saint-Esprit : sapience — œuvre de miséricorde : vêtir les nus — arme : cuirasse (1587 c).

2^e péché : orgueil — confirmation — don de peur — loger les abandonnés — épée (1588 d).

3^e péché : avarice — ordination — don de pitié — marier les orphelins — masse d'arme (1590 d).

4^e péché : luxure — mariage — don de force — marier les pauvres, abreuver l'assoiffé — braies de maille (*brafuneras*), cuissarts (*quixotes*), grèves (*cañilleras*, 1592 d, 1593 a).

5^e péché : colère — pénitence — don d'entendement — visiter les malades — capeline (1594 d).

6^e péché : gourmandise — eucharistie — don de science — nourrir les affamés — aucune arme n'est mentionnée. Peut-être le vers 1597 d est-il corrompu :

con tal graçia podremos vençer gula que es vicio.

Graçia est plat ; on attendrait la désignation qui fait défaut (cf. la

1. *Riv.* LI, p. 247 b.

2. On peut aussi mentionner l'apparition des trois ennemis dans la *razo* d'une pièce de Juan Alvarez Gato, *Canc. del Siglo XV*, I, p. 251 et dans une pièce Juan Agraz, *ibid.*, II, p. 208 a, n° 448 : *el mundo, el dragon, la carne*.

3. Cf. entre autres, l'Archiprêtre de Talavera, *Corbacho*, III, ch. I (p. 333, éd. Bibl. Cl.) : *Satanas... Mundo... Carne*. — Dans un sonnet de Damian de Vegas, *Riv.* XXXV, p. 507 b : *mundazo engañador, carne malvada, demonio tentador estais contento* ? — Luis Hurtado de Toledo, *Cortes de la Muerte*, *Riv.* XXXV, p. 4. — Juan de Timoneda, *Farça llamada Rosalina*, cf. la reproduction des gravures du titre dans Valbuena, *Literatura dramática española*, p. 87. — Saint Jean de la Croix, *Noche oscura del alma* I, *Canción primera, Declaración*, *Riv.* XXVII, p. 102 a — Lope de Vega, *La Maya, auto sacramental* qui termine le livre IV du *Peregrino en su Patria*. — Quevedo, *La visita de los chistes*, éd. Clás. cast. I, p. 215, 15. — Gracián, *Criticón*, II, *crisi* IX (t. II, p. 41-43, éd. Renacimiento). — Dans *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega, l'auteur nous dit (*Riv.* LII, p. 215 c) : « *Imagenes tenia que non eran del Mudo, del Bassan ni del Ticiano, Ni de las vanas fabulas que alteran el mayor de los tres contrarios humanos* », et Hartzenbusch annote exactement *la carne*.

formule des vers 1587 *c*, 1588 *d*, 1590 *d*, 1592 *d*, et l'erreur de *T* 1587 *d*, qui remplace *loriga* par *lugar*.

7^e péché : envie — extrême-onction — don de conseil — enterrer les morts — écu losangé fortement encordé (1589 *cd*).

La strophe 1602 qui résume le développement nous invite à faire de nos bons désirs un vigoureux bois de lance et à voir dans les bonnes œuvres le fer dont il faudra l'armer.

Ces correspondances et ce symbolisme nous offrent une nouvelle manifestation, non signalée jusqu'à présent à ma connaissance, d'un lieu commun bien connu de la littérature religieuse du Moyen Age. La France en offre de nombreux exemples, et le premier A. Scheler en a signalé l'importance et l'origine probable à propos d'un petit poème intitulé *l'Armeure du Chevalier*¹. Il s'agit d'un intéressant développement, peut-être imaginé par Saint Bernard, des paroles de Saint Paul dans son épître aux Ephésiens². L'histoire du thème a été brièvement tracée par P. Meyer dans deux articles³. On y trouvera signalés : le poème de Guiot de Provins ci-dessus rappelé, le long développement de Jehan de Blois dans sa version du *Conte du Barril*⁴, un passage de Robert de Blois dans son *Enseignement aux Princes*⁵, un petit poème anglo-normand *Le Chevalier de Dieu*⁶, un poème provençal conservé par les *Leys d'Amor*⁷, le *Dit de l'Epée* de Jacques de Baisieux⁸, le chapitre VI du *Libre de l'Orde de Cavayleria* de Raimon Lull et le poème catalan d'un certain Peire March, intitulé *le Harnois du Chevalier*⁹. Bates, dans son édition du *Conte du Barril*, a ajouté quelques références, dont la plus intéressante concerne le *Pèlerinage de la Vie humaine* de Guillaume de Digulleville¹⁰.

La comparaison de tous ces textes ne nous apprend rien sur leurs rapports réciproques, car on a depuis longtemps constaté qu'ils n'ont

1. Cf. Guiot de Provins, *Œuvres*, éd. J. Orr, Manchester, 1915.

2. VI, 11-18.

3. *Bulletin SAT*, 1880, p. 59 et *Rom.* XX, pp. 579 ss.

4. Vv. 754-1199, éd. R. C. Bates, New-Haven, 1932.

5. Ed. Ulrich, t. III, pp. 16-25, vv. 491-816.

6. Cf. *Bulletin SAT*, 1880, pp. 57-62.

7. Ed. Gatién-Arnould, I, pp. 118-122.

8. Ed. A. Scheler, *Trouvères Belges*, I, pp. 175-182.

9. Publié par P. Meyr, *Rom.*, art. cit.

10. On pourra se rapporter également aux vv. 861 ss. du *Roman des Romans*. L'allégorie eut un succès durable ; même on la retourna. Ainsi, au début du *Renart Le Nouvel*, Orgueil, fils de Noble, est fait chevalier et on le revêt d'une armure dont les pièces sont autant de vices : fausseté, dédain, vanterie, cruauté, etc... (Méon, *Rom. de Renart*, IV, pp. 135-136, vv. 245-285). Au cours de la bataille navale, qui, au second livre met aux prises Renart et Noble, les deux adversaires sont montés, l'un sur une nef équipée de vertus, l'autre sur une nef armée de péchés, *éd. cit.*, vv. 3773-3836. Le *Tournoiement Antéchrist* de Huon de Mery avait déjà utilisé le procédé. On imprimait encore à Paris au début du xvi^e siècle un traité appelé *l'Armure de Patience*, cf. Brunet, *Manuel*, V, 914.

guère de commun que l'idée initiale du développement ; les armes choisies, les explications données sur leur valeur symbolique, les correspondances établies diffèrent d'un auteur à l'autre et ne semblent dépendre que de la fantaisie et de l'inspiration de chacun d'eux. Nous nous abstiendrons donc de dresser de nouvelles listes comparatives et nous nous contenterons des remarques suivantes.

La dépendance de tous ces textes à l'égard de Saint Paul n'était considérée par Scheler ou P. Meyer que comme vraisemblable ou probable. Depuis que nous avons une édition de l'*Armeure du Chevalier*, cette dépendance n'est plus douteuse. Saint Paul y est en effet cité à tout bout de champ¹. On peut toutefois se demander si, une fois l'impulsion donnée par un texte que nous ne connaissons plus, les auteurs subséquents ne se rapportent pas plutôt à ce texte qu'à l'apôtre lui-même. Ainsi, par exemple, Robert de Blois ne nomme pas Saint Paul, mais il parle à plusieurs reprises d'une *escripture* ou de *sages maitres*² auxquels il se réfère pour justifier ses interprétations.

Par ailleurs, on n'a pas remarqué que la métaphore de Saint Paul se trouvait déjà dans Esaïe, LIX, 17 : *indutus est justitia sicut lorica et galea salutis in capite ejus* et que Paul lui-même l'a reprise brièvement dans la première aux Thessaloniens, V, 8 en changeant légèrement le sens de la cuirasse : *induti lorica[m] fidei et charitatis et galeam spem salutis*, ce qui semblait autoriser par avance la liberté dans l'interprétation que nous avons signalée plus haut.

Quoi qu'il en soit, le texte de Juan Ruiz ne permet pas de savoir à quelle source il s'est adressé. Tout au plus peut-on saisir une certaine analogie de pensée entre les deux strophes 1581-1582 et *Eph.* VI, 12 de Saint Paul.

Au reste ce développement sur le symbolisme des armes était connu en Espagne comme en France. Cejador a déjà signalé un passage du chapitre I des *Castigos e Documentos del rey don Sancho*³. Il est probable que la partie perdue du *Libro del Caballero e del Escudero* de Juan Manuel reproduisait l'essentiel du chapitre V du *Libre de l'Orde de Cavayleria*. Plus intéressants sont de longs passages du *Dechado del Regimiento de Principes* de fray Iñigo de Mendoza⁴. On y voit l'auteur décrire une épée symbolisant la justice, la poignée représente la sévérité et la gaine la clémence dont il faut à l'occasion savoir user. Un peu plus loin il nous parle d'une bride de tempérance et d'un frein de raison, nécessaires pour résister aux effets des éperons de la passion. Le symbolisme se poursuit, parfois obscur,

1. Cf. p. ex. les vers 61, 70, 326, 336, 347, etc... et le développement sur la prééminence de l'apôtre, vv. 466-486.

2. *Loc. cit.*, vv. 567, 605, 681.

3. *Riv.* LI, p. 88 a.

4. *Canc. del Siglo XV*, I, pp. 72 ss, n° 5.

et s'appliquant au reste, non pas à des armes réelles, mais plutôt aux figures d'un blason imaginaire : toutefois le procédé est le même que dans les textes cités plus haut et atteste le succès de l'idée ¹.

Je pense que ce succès peut également se déduire d'une façon indirecte d'une pièce de Francisco Imperial, BAENA, 284, où l'auteur, défié devant le Dieu d'Amour, se revêt d'une armure symbolique dont les éléments lui sont fournis par la beauté de sa dame : sa chevelure lui servira de cote de maille, ses yeux de lance, sa prestance d'écu, l'ovale de son visage de casque, son sourcil d'arc, son nez et ses cils de flèches empennées. Le ton parodique du morceau ne peut guère être mis en doute, ainsi qu'en témoigne par ailleurs les nombreuses expressions empruntées à la poésie mariale et appliquée à l'amie du poète : *estrella, rrosa entre las flores, flor de las flores*, etc. Enfin le procédé est encore utilisé en plein xvi^e siècle par Gracián, qui arme ses deux héros, Critelio et Andrenio, prêts à escalader le mont de Virtelia d'épées de lumière et de vérité, d'écus de patience, de casque de prudence, d'un harnois de force invincible ², armes qui devaient, par la suite, leur être fort utiles.

Ainsi donc là aussi le rôle de Juan Ruiz s'est borné à traduire en vers romans et à engager dans le cours de sa fiction des éléments qu'il trouvait tout préparés dans un domaine voisin de la littérature. Mais ici, contrairement à ce que nous avons pu constater à propos de ses fables ou de ses contes, on ne peut guère dire qu'il a su renouveler le sujet ou le marquer d'une empreinte personnelle. Les strophes que nous venons d'étudier font l'effet d'un bon devoir, quelquefois même d'un pensum. La platitude de l'invention, la banalité de l'expression, le peu d'effort déployé pour soulever et aérer une matière déjà lourde par elle-même, tout cela, joint aux distractions ou insuffisances qui se trahissent dans la composition, montre que notre auteur avait peu d'enthousiasme pour les sujets de morale théorique, pour les dissertations d'école, pour les sermons de catéchisme. Avec quelle joie, son homélie terminée, il s'écrie :

quiero vos abreviar la predicacion,
que siempre me pague de pequeño sermon,

et il ajoute cette hypocrite explication à des goûts si peu cléricaux :

ca lo poco e bien dicho finca en el coraçon.

1. Pero Velez de Guevara revêt doña Juana de Navarra d'un vêtement de vertus, BAENA, 319, str. 3.

2. *Criticon*, II, *crisi VIII*, *armeria del valor*, t. II, p. 31 de l'éd. Renacimiento.

II. — LA CROYANCE A L'ASTROLOGIE.

A propos de l'exemple du roi Alcaraz et de son fils (str. 123-151), notre auteur a touché un mot d'une question qui a passionné le Moyen Age tout entier, depuis les plus célèbres théologiens jusqu'aux plus humbles littérateurs ou moralistes. Il s'agit de l'influence des astres sur la destinée humaine et de la réalité de la science astrologique.

Notre auteur, comme la plupart de ses contemporains, a cru — et on le croira longtemps après lui — que les mouvements du ciel et la marche des planètes conditionnaient les événements terrestres. Il y avait là une superstition qui remontait à l'antiquité même et la science médiévale était loin d'être en état de porter remède à une telle illusion. Mais cette croyance posait un grave problème de morale et de théologie : si vraiment la destinée humaine est dirigée par des forces supérieures et se déroule suivant une courbe nécessaire, l'homme ne peut plus être justement puni pour le mal qu'il commet, ni non plus récompensé pour le bien qu'il accomplit. La responsabilité humaine disparaît et l'édifice chrétien s'écroule.

A cette difficulté, la théologie répondait en réservant le domaine moral et humain, et en abandonnant à la juridiction des astres les seuls phénomènes sensibles et matériels. La puissance du ciel s'arrêtait aux portes du sanctuaire de la volonté humaine, et l'homme, armé de son franc-vouloir, restait le seul maître de sa destinée. Telle est en particulier la doctrine de Saint Thomas d'Aquin ¹, et à cela se bornent les concessions qu'il fait aux croyances du vulgaire. Il ajoutait, au reste, que l'exercice de ce libre arbitre destiné à combattre l'influence des astres est difficile et rare ; mais c'est précisément ce qui en fait le mérite : « Plures hominum sequuntur passionibus quæ sunt motus sensitivi appetitus, ad quas cooperari possunt corpora cælestia ; pauci autem sunt sapientes qui hujusmodi passionibus resistunt. Et ideo astrologi, ut in pluribus vera possunt prædicere et maxime autem in communi, non autem in speciali, quia nihil prohibet aliquem hominem per liberum arbitrium passionibus resistere. » Même opinion, par exemple, chez Jean de Jandun, aristotélicien averroïste mort en 1328 : « Incontestablement beaucoup d'hommes se gouvernent d'après les inclinations que leur communiquent les corps célestes au moment où ils sont engendrés ou postérieurement à ce moment. Si quelques-uns réagissent, c'est le plus petit nombre. Qu'un homme, ayant de par la configuration du ciel

1. Cf. par ex. *Sum. Theol.* I, 115, 4.

une inclination pour la colère et la luxure, soit parfaitement doux et chaste, cela est possible assurément, mais bien difficile et bien rare ¹. »

Dans la littérature, seul domaine qui nous intéresse ici, le problème est généralement abordé par son côté moral ; il s'agit de répondre à ceux qui trouvent dans la volonté des astres une excuse trop facile au mal ou aux erreurs qu'ils commettent. « Non incusanda sunt sidera, cum sibi infortunium quæsierit oppressus », disait Boccace, dans son *de Casibus*. Parfois aussi c'est l'amour et son élan quasi irrésistible que l'on explique par ce moyen, tâchant ainsi d'excuser, sinon de justifier, les égarements auxquels la passion peut conduire.

Le plus célèbre de ces développements est peut-être celui que Dante a placé dans la bouche de Marco Lombardo au chant XVI du Purgatoire, vv. 64-81 :

Voi che vivete, ogni cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.
Se cosi fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio e non fora giustizia
per ben letizia, per male aver lutto.

Et le porte-parole du poète d'expliquer que l'homme armé des lumières de l'intelligence et de la révélation divine peut et doit résister à l'aveugle puissance de son destin.

En France, Jean de Meun a fait suivre son fameux développement sur les rapports de la prescience divine et du libre-arbitre d'un autre développement qui traite le problème qui nous occupe ici ². La préoccupation morale est la même que chez Dante :

17113 Autrement cil qui bien feraient
ja loier avoir n'en devraient,
ne cil qui de pechier se peine
jamais n'en devrait avoir peine.

Toutefois, en dépit de sa prolixité, le poète français ne s'embarrasse pas de raisons métaphysiques ; il se contente d'affirmer :

17573 Car frans vuleirs est si poissanz,
s'il est de sei bien quenoissanz,
qu'il se puet toujours garantir,
s'il puet de denz son cueur sentir
que pechiez veuille estre ses maistres,
coment qu'il aut des cors celestres.

1. *Hist. Litt.* XXXIII, p. 542.

2. Ed. Langlois, vv. 17498-17725.

En guise de preuves, il cite quelques exemples familiers ou empruntés à la fable : l'été doit-il être torride ? il nous est loisible de nous loger près des fleuves ou dans des régions fraîches ; sommes-nous menacés d'un nouveau déluge ? suivons les traces de Deucalion et Pyrrha ; d'une famine ? Joseph est là pour nous montrer ce qu'il faut faire. A l'approche de l'hiver ne nous munissons-nous pas de chauds vêtements ? Ainsi donc, si le corps peut *destourber* l'influence des cieus, à plus forte raison l'âme est-elle capable de lui résister ¹.

L'essentiel de ce long développement se retrouve dans un curieux poème d'E. Deschamps, *La Fiction du Lion* ² : on y rencontre les mêmes exemples, ou à peu près, que chez Jean de Meun, avec en plus celui d'Hippocrate, si souvent invoqué au Moyen Age ³, une mention de Ptolémée et de son *Almageste* ⁴, enfin une tirade sur la diversité des caractères humains à mettre en parallèle avec les strophes 125-127 de l'Archiprêtre ⁵ :

Les uns sont fous, li autre saige,
les aucuns pleins de couvoitise,
les autres desirent l'Eglise,
les uns veulent armes suïr,
les autres femmes poursuir...

La question préoccupait le poète, car il l'a reprise assez souvent. Dans la ballade 372 ⁶, il souligne fortement les prérogatives de la liberté et affirme à son tour que les mouvements du ciel ne peuvent rien contre une âme forte :

Mais li saige, ce nous dit Tholomée,
les estoilles seigneurit de ça jus.
Resister puet, et est noble vertus,
a leur effet et n'en faites doutance ;
car puis qu'il a d'elles la congnoissance,
il puet fuir leur male entencion
et convertir en bien leur mauveuillance
par Franc-Vouloir, selon m'opinion.

Il suffira de citer encore les vv. 2383-2402 du *Roman de Fauvel* ⁷ pour montrer que nous avons là la solution courante que les esprits

1. *Ed. cit.*, vv. 17703-17725.

2. *Œuvres*, p. p. G. Raynaud, SAT, Paris, t. VIII, 1893, pp. 279-288, vv. 1048-1337.

3. Cf. en Espagne, *El Caballero Zifar*, ch. 130, p. 266 de l'édition Ch. P. Wagner, 1929, où par confusion l'anecdote est rapportée au nom de Philémon.

4. Vv. 1262-1264.

5. Vv. 1065-1106.

6. *Ed. cit.*, III, p. 123.

7. Ed. Langfors, SAT, Paris, 1914-1919, p. 87 et la note au passage, p. 130.

éclairés donnaient à ce grave problème à la fin du XIII^e siècle et au cours du XIV^e siècle.

En Espagne, comme bien on pense, la discussion a aussi été abordée et la difficulté résolue presque toujours de la même façon. Citons d'abord la longue épître didactique d'At de Mons adressée à Alphonse le Sage, suivie de la réponse du roi. Le texte comporte deux mille cinquante neuf vers, lourds et pénibles, où nous trouvons développées des idées analogues à celles que nous venons d'exposer¹.

Parlant de l'amour, le marquis de Santillana fait dire à Tiresias, dans le *Sueño*² :

242

... si las estrellas
non mudan el curso dellas,
non podedes ser librado
de batalla o guerreado
de Amor ; quel no segura
e da por plazer tristura
e penas por gasajado.

Mas como quier que seamos
governados por Fortuna,
quedanos tan solo una
razon, en que proveamos :
de la qual, si bien usamos,
anula su señorio :
este es libre albedrio,
por donde nos governamos.

Le chapitre 130 du *Caballero Zifar* cité plus haut pose lui aussi la question de savoir de quel droit on peut punir un homme que son étoile a poussé à commettre un crime. Et le roi de Menton répond qu'une telle punition est juste : « porque ha el omme el alvedrio libre, por eso ha de lazarar por el mal que feziere. »

Et pour montrer combien tenace et durable cette doctrine a pu se montrer, il suffira de citer ces vers de Lope de Vega, extraits de *El Guante de doña Blanca*³ et qui ressemblent étrangement à ceux du marquis de Santillana :

Necio, conciertan estrellas
el amor, la fuerza no,
que nunca nadie llego
a grande lugar sin ellas.

1. Cf. Bernhardt, *Die W. des Trob. N'At de Mons*, Heilbronn, 1887, pp. 1-55.

2. Ed. Clás. Castell., Madrid, 1932, pp. 71-72.

3. D'après Rennert y Castro, *Vida de Lope de Vega*, p. 424, note.

Si bien esto se concede
no quitando al albedrio
aquel libre senorio
con que sujetarlas puede ¹.

Mais le grand champion de la liberté humaine en Espagne, à l'époque qui nous occupe, est l'Archiprêtre de Talavera. Toute la dernière partie de son *Corbacho*, qui comprend trois longs chapitres et fait presque le quart de l'ouvrage, est consacrée à ce problème et à des problèmes connexes, (rapport du libre arbitre et de la prescience divine, supériorité du pouvoir de Dieu sur celui des astres). Martinez de Toledo prend texte lui aussi des mauvaises excuses des mauvaises gens ², et, lui aussi, reconnaît que le pouvoir des astres est fort grand : « Yo non te niego que los cuerpos superiores non den sus influencias a los inferiores e que las personas... non reçiban de sus calidades e correspondencias ³. » Revenant un peu plus loin sur la même idée, il restreindra la portée de ses affirmations et bornera le pouvoir des astres au domaine matériel ; encore ce pouvoir est-il douteux : « Si-guese que non han logar las costelaciones de los planetas en el hombre e, si alguno han, por razon del cuerpo solo e non del animo, salvo mejor juicio ⁴. » Il semble que pour sa part l'archiprêtre de Talavera n'ait pas ajouté foi aux croyances astrologiques, mais que, désespérant de déraciner chez ses lecteurs un préjugé si profond, il ait, à l'occasion, raisonné comme si l'influence du ciel était réelle. Quoi qu'il en soit, à cette influence, l'homme peut et doit résister par deux moyens : l'un, c'est l'usage du libre arbitre : « Non dio Nuestro Senor Dios a la criatura discrecion e franco albedrio... ⁵ ? », l'autre, c'est la pratique de la prière destinée à nous concilier la grâce divine, laquelle nous aidera à franchir tous les mauvais pas, fussent-ils voulus par le destin : « que Dios todopoderoso puede de ti e de mi ordenar contra tu calidad e mia, que, aunque queramos, non podemos usar mal ⁶. » Le pouvoir de Dieu est en effet supérieur à celui des astres ⁷. De là une éloquente exhortation à nous abandonner aux soins de la Providence et à nous en remettre à la prière ⁸.

1. On pourra ajouter du même ce passage de la *Dorotea*, éd. Castro, Madrid, 1913, p. 204, 28 : « que cierto es culpar los hombres a la influencia, como si las estrellas hizieran fuerza, siendo la resistencia efeto de la virtud de nuestro aluedrio » Et encore, *ibid.*, p. 41, 32.

2. Ed. de la Bibl. Clás., pp. 329-330.

3. *Loc. cit.*, pp. 330-331.

4. *Loc. cit.* p. 387,

5. *Ibid.*, p. 333.

6. *Ibid.*, p. 331.

7. Objet du ch. II de la 4^e partie.

8. *Ibid.*, p. 382.

Si maintenant nous revenons à Juan Ruiz, il est facile de voir combien son opinion s'éloigne de l'opinion généralement admise dans les milieux contemporains quelque peu cultivés. Notre Archiprêtre croit à l'impossibilité pour l'homme d'échapper à son destin (str. 123-127) ; pour lui, la décision des astres est irrévocable et les jugements des astrologues définitifs. Son développement ne mentionne pas le libre arbitre¹. Seul Dieu dans sa toute-puissance peut faire dévier le cours naturel des événements :

140 Yo creo los estrologos verdad naturalmente,
pero Dios que crio natura e accidente
puede los demudar e fazer otramente ;
segund la fe catholica, yo desto so creyente.

Et Juan Ruiz, pour mieux faire comprendre sa pensée, institue entre le pouvoir de Dieu et le pouvoir royal une curieuse comparaison. Le roi, auteur des lois, peut en suspendre l'application et accorder son pardon à un criminel, soit en considération de ses services passés, soit par égard pour ceux qui implorant en sa faveur. De même Dieu peut arrêter à temps le coup qui va frapper le chrétien repent :

149 Anssy que por ayuno e limosna e oracion
e por servir a Dios con mucha contricion,
non ha poder mal signo nin su costellacion :
el poderio de Dios tuelle la tribulacion.

Et l'auteur d'ajouter qu'en cas de prédiction non accomplie, il ne faut pas s'en prendre aux astrologues. Leur science est certaine, mais Dieu reste libre de modifier à son gré la marche des destinées.

Cette attitude de croyance sans réserve en la vertu des étoiles et en l'impuissance de l'homme devant leur décret, s'il est abandonné à ses seules forces, apparaît ainsi comme une exception dans la littérature. Juan Ruiz se montre ici plus près du vulgaire que des docteurs et ne semble point soupçonner la gravité du problème qu'il pose inconsidérément.

Cependant on pourrait citer des anecdotes tendant à prouver, comme celle du roi Alcaraz, que les destins sont immuables et les horoscopes infaillibles. Ainsi, dans la version du *Secret des Secrets* de Jofroi de Watreford et de Servais Copale², on nous raconte l'histoire de ce fils de tisserand qu'on ne put jamais plier aux exigences du métier paternel, car son étoile voulait qu'il devînt un bon clerc, et celle de ce fils de roi — pendant suggestif — qui, en dépit des efforts de ses maîtres, ne sut qu'atorner son courage à mal faire. Il est

1. Cf. toutefois la remarque du vers 160 c.

2. Analysée par Ch.-V. Langlois, *La Vie en France...*, III, p. 117.

vrai que l'auteur, mieux informé que Juan Ruiz, ne manque pas d'ajouter cette réserve qui nous ramène à la doctrine orthodoxe : « Uns sages hons od vertus et volentei soi puet contregarder d'endroit la nature des estoiles, si com dist Bugufarus li philosophes eu coment du Centiloge Tholomeu. »

Ainsi donc nous pouvons conclure que notre Archiprêtre semble avoir fait bon marché des leçons qu'il avait sans doute reçues dans sa jeunesse et qu'en un problème aussi grave c'est aux croyances populaires, non aux sommes théologiques, qu'il s'adressait pour éclairer sa religion.

III. — LE DÉVELOPPEMENT SUR LA CONFESSION.

Après sa capture par les troupes de Carême, épisode que nous étudierons plus loin, don Carnal est jeté en prison et confessé de force. On lui envoie un frère habile et notre malheureux captif, se pliant à toute exigence, remet à son confesseur une liste de ses fautes soigneusement établie. Celui-ci lui répond alors que les péchés doivent être énumérés de vive voix et notre auteur saisit l'occasion pour nous faire un petit cours sur le sacrement de la confession (str. 1128-1160).

Après cinq strophes (1131-1135), où il s'excuse par avance de son ignorance et où il fait profession de modestie, — il n'est en effet ni maître ni docteur, mais modeste écolier — il entre dans son sujet. Premier point examiné : la simple contrition suffit-elle au pardon des péchés ? Il y a dans le *Décret* une longue discussion à ce sujet (str. 1136), qui établit la nécessité de la confession auriculaire. Pourtant, dans des cas extrêmes, quand le pécheur est en danger (str. 1137-1140), la contrition peut être suffisante. Il convient alors que le fidèle prenne l'attitude et fasse les gestes du pénitent pour satisfaire l'Eglise,

... que non juzga de ascondido.

Viennent ensuite quelques exemples tirés de l'Ecriture, prouvant l'efficacité de la seule contrition (1141-1143).

L'Archiprêtre passe ensuite à l'interdiction faite aux curés de confesser en dehors de leur paroisse (1144-1146) et il justifie la règle par une comparaison populaire :

que poder ha en Roma el juez de Cartagena,
o que juzgara en Francia el alcalde de Requena ?

Il y a toutefois des cas réservés, vu leur gravité, aux papes, aux évêques et aux archevêques (1148-1150). Ils sont au reste très nom-

breux ; qui veut les connaître doit s'adresser aux traités spéciaux : un *Speculum*, un *Repertorium*, les livres d'un évêque d'Ostie, ceux d'Innocent IV, un *Rosarium*. Sur ce sujet il existe plus de cent décrétales.

Après un retour sur l'interdiction dont il vient de parler, notre auteur mentionne les cas d'urgence. Le plus modeste curé peut alors faire l'office d'archevêque et même de pape (1156-1160).

Le passage se termine par un développement concernant la pénitence infligée à Carnal. Celui-ci, s'étant souillé de tous les péchés, sera absous s'il ne mange que d'un plat par jour. Comme il y a sept péchés capitaux et sept jours dans la semaine, le plat de chaque jour sera choisi de façon à contrebalancer chaque fois une tentation différente. Ainsi nous obtenons une correspondance septénaire d'un nouveau genre à ajouter à celles que nous avons étudiées plus haut. Le dimanche la convoitise sera combattue par des pois chiches à l'huile ; le lundi, l'orgueil par de la vesce ; le mardi, l'avarice par des asperges ; le mercredi, la luxure par des épinards ; le jeudi, la colère par des lentilles au sel ; le vendredi, la gourmandise par du pain et de l'eau ; le samedi, l'envie par des fèves ¹.

Cette simple analyse suffit à montrer que ce développement non plus ne brille pas par la rigueur de la composition ni la richesse des points de vue. Tout compte fait, notre auteur n'aborde guère que deux questions : nécessité de la confession auriculaire, interdiction aux prêtres de confesser les paroissiens d'une autre obédience que la leur. Quant aux sources, elles sont immédiates, vu la banalité du

1. Cette curieuse méthode d'édification religieuse, bien que je n'en connaisse pas d'autres exemples anciens, devait être assez banale. Nous la voyons réapparaître en effet dans un livre français plusieurs fois réimprimé au xvi^e siècle, intitulé *Le Quadragésimal spirituel* (cf. Brunet, IV, 993). Il en existe un exemplaire à la Bibliothèque Colombine à Séville, cf. J. Babelon, *La Bibl. franç. de Fernand Colomb*, Paris, 1913, p. 176 et xxii-xxiv. On y trouve l'énumération des valeurs mystiques des légumes ou des aliments permis en temps de Carême ainsi que les points de foi ou les vertus auxquels ils correspondent. Une série de quatrains résume le contenu de chaque chapitre. On les trouvera réimprimés chez J. Babelon, *op. cit.*, pp. xxii-xxiv. En voici quelques-uns à titre de spécimen :

Mettre fault les febves tremper
pour le cuire de bonne sorte,
sa confession bien assortie
qui les poins en scet attraper.

Menger convient le poys cassé
cuyt de l'eaue de la rivière ;
par cela peulx veoir la manière
de ton cueur en pleurs compassé.

Les pruneaulx qui fort rassasient
seroient de tres bonne substance,
car ilz engendrent abstinence
selon les sens qu'ilz signifient.

contenu : Juan Ruiz ne fait guère que répéter les leçons de sa jeunesse. Toutefois les quelques remarques suivantes jetteront sans doute quelque jour sur ses procédés de composition et sur ses préoccupations théologiques.

Le *santo Decreto* du vers 1136 *a* est le *Décret* de Gratien, compilation parue vers le milieu du XII^e siècle et qui servit par la suite de base à l'enseignement du droit canon. L'ouvrage traite en effet de la pénitence et de la confession en une longue digression qui figure dans la cause XXIII de la deuxième partie ; c'est la troisième *quaestio* de cette cause. Vu sa longueur anormale, on l'a souvent considérée comme une sorte de traité se suffisant à lui-même que les éditions intitulent *de pœnitentia*¹. Toute la première distinction de ce traité² forme ce que Juan Ruiz appelle une *grand disputacion* : elle est consacrée à la question de savoir *utrum cordis contritione et secreta satisfacione absque oris confessione quisque possit Deo satisfacere*³. La conclusion est naturellement la même que chez Juan Ruiz : « Ex his itaque apparet quod sine confessione oris et satisfacione operis peccatum non remittitur. »⁴

1136 Determina en cabo que es la confession
 mester de todo en todo con la satysfacion.

La nécessité de se confesser verbalement, sans interposition de personne ou d'écrit, telle que l'indique Juan Ruiz dans la strophe 1130 :

non se faze penitencia por carta nin por escripto,
sinon por la boca misma del pecador contrito ;
non puede por escripto ser asuelto nin quitto,
mester es la palabra al confessor bendito,

se retrouve également dans le Décret : « Præcepit enim dominus mundandis, ut ostenderent ora sacerdotibus, docens corporali præsentia confitenda peccata, non per nuncium, non per scriptum manifestanda⁵. » Toutefois ce dernier texte n'appartient pas en propre à Gratien : il est pris mot à mot dans le traité fondamental sur la confession que le Moyen Age a utilisé, le *Liber de vera et falsa pœnitentia* que l'on attribuait à tort à Saint Augustin⁶, et il se retrouve chez tous les auteurs qui traitent du sujet, par exemple chez Pierre Lombard⁷.

1. Migne, t. 187, pp. 1519-1644.

2. *Ibid.*, 1519-1563.

3. *Ibid.*, 1519.

4. *Ibid.*, 1541.

5. *Ibid.*, 1560.

6. *Id.*, t. 40, p. 1122.

7. *Sententiarum libri quattuor*, Migne, t. 192, p. 882. Cf. encore Jean de Journi, *Dîme de Pénitence*, vv. 1885 ss. : « Confessions premiers doit estre De Bouke a bouke dite au prestre.. Dont ne doit l'on tenir a sage Qui par écrit ou par message Veut faire sa confession. »

Les cas d'exception ne sont pas mentionnés par Gratien, quoiqu'il les connaisse, puisqu'il déclare : « Sine confessione oris... neminem a peccato posse mundari, *si tempus satisfaciendi habuerit*. » Je ne saurais dire où Juan Ruiz a pris les exemples tirés de l'Écriture qu'il allègue : ils devaient être de style ¹. Cependant le cas de Pierre est rapporté par Gratien en des termes qui sont évidemment la source de l'Archiprêtre : « Petrus doluit et flevit, quia erravit ut homo. Non invenio quid dixerit ; invenio quod flevit ; lacrimas ejus lego, satisfactio-nem non lego ². » Mais ce sont là des paroles empruntées à Saint Ambroise et reprises par plus d'un auteur ; on les rencontre par exemple chez Pierre Lombard, IV, dist. xvii. L'Archiprêtre a donc pu les trouver ailleurs que chez Gratien.

Si maintenant nous passons au second point examiné, l'obligation pour les prêtres de ne confesser que leurs paroissiens et la question des cas réservés, il y a lieu de croire que Juan Ruiz ne connaissait guère que de nom les ouvrages qu'il allègue ; en tout cas il s'en tient pour sa part à des généralités ³. D'ailleurs Gratien, commentant une décrétale du pape Urbain II, décrétale au reste apocryphe, avait déjà déclaré : « Placuit ut nulli sacerdotum liceat quemlibet commissum alteri sacerdoti ad poenitentiam suscipere, sine ejus consensu cui prius se commisit, nisi pro ignorantia illius, cui poenitens prius confessus est ⁴. » Cependant depuis le xiii^e siècle, le 21^e canon du concile de Latran de 1215, *Omnis utriusque sexus...* était venu renforcer cette interdiction et non seulement faisait une obligation aux prêtres de ne confesser que leurs paroissiens, mais, retournant le précepte, voulait que les fidèles se confessassent au moins une fois l'an *proprio*

1. Il s'agit de Marie-Madeleine, Luc, VII, 36-50, d'Ezechias, IV Regum, XX, 1-6, et de Pierre, Mathieu, XXVI, 75, à qui Dieu a pardonné leurs péchés sans confession.

2. *Ibid.*, 1520, cf. *Buen Amor*, str. 1142 :

Nuestro Señor San Pedro, tan santa criatura,
nego a Jhesu xpisto con miedo e quexura ;
veo que lloro lagrimas tristes con amargura,
otra satisfacion non fallo en escriptura.

3. Ces ouvrages sont fort connus : l'*Especulo* et le *Rreportorio* du vers 1152 a sont une allusion aux deux ouvrages de Guillaume Durand, évêque de Mende, qui ont fait longtemps autorité, le *Repertorium aureum juris* et le *Speculum judiciaire*. Par *los libros del Ostiense* (1152 b), il faut entendre les ouvrages d'Henri de Suze, qui mourut cardinal d'Ostie ; sa *Somme dorée* se réimprima jusqu'à la fin du xvi^e siècle. Innocent IV est le pape à qui sa science juridique valut le surnom de *Père du droit* : son *Apparatus, libris quinque distinctus, in totidem libros Decretalium* a connu longtemps les honneurs de l'impression. Le *Rrosario* de Guido est le *Rosarium* de Gui Basius, archidiaque de Bologne, mort à Avignon en 1313. On notera que Juan Ruiz ne cite pas la *Summa casuum conscientiae* de Ramon de Peñaafort, qui devait devenir l'ouvrage classique en la matière et qui se réimprimera jusqu'en 1715.

4. Migne, t. 187, p. 1640.

sacerdoti. L'exception d'ignorance, *nisi pro ignorantia*, mentionnée par Gratien, n'est plus admise, au moins théoriquement, que dans des cas précis et minutieusement énumérés, cas auxquels Juan Ruiz fait allusion. On notera que la parabole évangélique des deux aveugles

1145 si el ciego al ciego adiestra o lo quier traer,
 en la foya dan entranbos e dentro van caer,

que Juan Ruiz applique au prêtre qui ne doit point sortir de ses attributions sous peine de s'égarer, est appliqué traditionnellement par les auteurs dogmatiques au fidèle qui doit s'adresser à un confesseur capable de le juger et non pas au premier venu : « Qui vult confiteri peccata, ut inveniat gratiam, quaerat sacerdotem scientem ligare et solvere, ne quum negligens circa se exstiterit, negligatur ab illo qui eum misericorditer monet et petit, ne ambo in foveam cadant, quam stultus evitare noluit ¹. » Par un retournement curieux, cet exemple qui avait jusqu'alors servi à justifier le choix d'un confesseur consciencieux et capable par le pénitent, est maintenant utilisé au contraire pour mettre les confesseurs en garde contre l'ambition d'élargir leur juridiction.

Il convient de se demander à présent quelles raisons ont pu déterminer l'Archiprêtre, dans une si riche matière, à choisir les deux points particuliers qu'il a traités.

L'obligation de la confession auriculaire avait été établie fermement en 1215 au concile du Latran ². A vrai dire, la question était débattue depuis longtemps et n'avait jamais été tranchée d'une façon définitive. La décision du *Décret* de Gratien que nous avons rapportée plus haut était loin d'être admise sans conteste et la longueur de la discussion dont elle est l'aboutissement prouve que c'était un point épineux sur lequel l'accord n'était pas fait. On sait en effet que les Albigeois niaient l'efficacité de la confession au prêtre et n'admettaient que la confession exceptionnelle et publique. Sur ce point leur doctrine rencontrait une faveur certaine et c'est pour couper court au danger qu'elle présentait que le concile du Latran publia le canon qui est resté depuis le texte fondamental en la matière.

1. Texte du *Liber de vera et falsa poenitentia*, X, 25 (Migne, t. 40, p. 1122) repris par Gratien (Migne, t. 187, p. 1637), par Pierre Lombard, IV, dist. XVII, 5 (Ib. 192, 883). Pour le texte évangélique, cf. Luc, VI, 39 ou Math. XV, 14. La parabole était passée en proverbe, cf. J. Werner, *Lateinische Sprichw.*, Heidelberg, 1912, p. 89, n° 62 :

Si cecus cecum conetur ducere secum,
in foveam ductor primus cadit, inde secutor ;

et don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, enx. XXXIV.

2. 21^e canon, cf. Hefele, *Hist. des Conciles*, éd. Leclerc, V, 2^e part., p. 1350.

Il s'en faut toutefois que la doctrine d'Innocent III ait reçu l'adhésion de tous les théologiens. Longtemps encore on mit en doute, sinon l'efficacité, du moins la nécessité de la confession auriculaire : « La confession au prêtre est utile, non nécessaire ; c'est un conseil, non un précepte », dira Marsile de Padoue, dans son *Defensor minor*, et en cela, il ne fera que reprendre l'opinion de théologiens aussi orthodoxes que Pierre le Lombard ou Richard de Saint Victor qui étaient sur ce point en contradiction avec Gratien ¹.

Il est probable qu'à l'époque de l'Archiprêtre encore, l'enseignement théologique attribuait une importance assez considérable à cette question restée longtemps litigieuse et qu'on y consacrait de longs développements : c'est un écho de ces préoccupations que nous trouvons dans la première partie du texte de Juan Ruiz.

En ce qui concerne le second point, on ne voit guère quelle raison a poussé Juan Ruiz à le traiter, sinon son caprice. On notera que le confesseur de Carnal est un frère, c'est-à-dire un frère prêcheur (1128 a). Mais on ne trouve pas dans notre texte le moindre écho de la longue querelle qui mit aux prises, pendant la seconde moitié du XIII^e siècle, le clergé séculier et les ordres mendiants sur la question des confessions. Le conflit avait été virtuellement terminé par la bulle du pape Martin IV du 10 janvier 1282 et les positions éclaircies, du moins en France où les luttes avaient été très vives, à la suite du synode national de 1290 ². Il semble du reste qu'en Espagne les passions aient été moins fortement agitées qu'en France, où les répercussions littéraires de la querelle sont nombreuses et importantes ³. Quoi qu'il en soit, Juan Ruiz fait confesser son héros par un frère sans ajouter la moindre remarque.

Notons pour terminer, que la confession est un sujet volontiers traité au Moyen Age par les moralistes, en dehors de toute préoccupation théologique. N'est-ce point en effet le sacrement auquel le fidèle a le plus souvent recours, et son salut ne dépend-il pas, en dernière analyse, de la ferveur avec laquelle il le reçoit, puisqu'aussi bien il n'est pas donné à l'homme de mener une vie exempte de péchés ? C'est à cette inspiration qu'en France nous devons une partie du long sermon que nous intitule le *Poème Moral* ⁴, le *Conte du Barril* de Jean de Blois ⁵, un assez long développement dans les poésies reli-

1. Cf. *Hist. Litt.* XXXIII, pp. 606-616.

2. Cf. Hauréau, *Hist. Litt.*, XXV, pp. 380-403.

3. Que l'on pense seulement aux pièces de Rutebuef sur Guillaume de Saint-Amour, à la tirade de Faux Semblant dans le *Roman de la Rose* et aux déclarations de Mahieu le Bigame dans son *Liber Lamentationum*, éd. van Hamel, vv. 1281-1351.

4. Ed. Bayot, Bruxelles et Liège, 1929. La partie concernant la confession s'étend du vers 761 au vers 1108.

5. Ed. R. C. Bates, New-Haven, 1932.

gieuses de Robert de Blois ¹, la *Dîme de Pénitence* de Jean de Journi ². En Espagne toutefois, je ne connais guère, en fait de texte analogue, que la pièce de Juan Tallante, *Sobre el sacramento de la Confession* ³; c'est d'ailleurs plutôt une prière qu'un développement théorique et le tout est assez insignifiant.

IV. — LES IMPRÉCATIONS CONTRE LA MORT.

La bonne Trotaconventos, la fidèle pourvoyeuse de notre poète, étant morte, c'est pour notre auteur l'occasion d'introduire dans son développement une série d'imprécations virulentes contre la mort et de rendre un dernier hommage, sous la forme d'une épitaphe, à celle qui l'avait si bien servi. Ces imprécations remplissent cinquante six strophes (1520-1575); l'épitaphe, comme il se doit, est plus brève; elle ne comprend que douze vers (1576-1578).

Le sujet n'était pas neuf et l'on peut s'attendre à voir l'Archiprêtre aligner un certain nombre de lieux communs dès longtemps rebattus. Moralistes et prédicateurs n'ont cessé, de tout temps, de rappeler à l'homme combien était brève l'heure qui passe et peu sûre celle qu'il escompte. Mais, au Moyen Age, le thème s'est chargé en plus de toute l'âpreté, de toute l'horreur que lui conférait la crainte de l'enfer et des peines éternelles qui menacent le chrétien surpris en état de péché. Il serait trop long — et au reste inutile — de rappeler toutes les formes littéraires que ce cri funèbre a revêtues tant dans la littérature latine que dans les littératures vulgaires. Certaines pièces toutefois ont acquis une telle célébrité ou suscité tant d'imitations qu'il convient de les avoir présentes à l'esprit, si l'on veut comprendre à la fois le succès et la banalité des développements similaires. Que l'on pense seulement au *de Contemptu mundi* de Lotario de Conti ⁴, le futur Innocent III, simple ramassis de développements empruntés de toutes mains, mais dont la diffusion fut considérable et qui fut traduit et adapté trois fois en français ⁵, une fois au moins en espagnol ⁶. Que l'on pense à ce petit poème latin du ^{xiv}^e siècle dont chaque distique commence par ce cri désespéré : *Vado mori*, dont les manuscrits sont répandus dans les bibliothèques de toute l'Europe et qui est

1. Ed. Ulrich, Berlin, 1895, t. III, vv. 1201-1494.

2. Ed. Breymann, Tübingen, 1874.

3. *Canc. del Siglo XV*, II, p. 670, n° 1094.

4. Migne, t. 217, pp. 701-746.

5. Au ^{xiii}^e siècle par un inconnu, cf. P. Meyer, *Rom.* XVI (1887), p. 68, en 1383 par E. Deschamps, *Œuvres*, II, pp. 237 ss. et XI, 145-146, en 1480 par G. Alexis, *Œuvres*, SAT, Paris, 1896-1908, II, pp. 71-291.

6. *Libro de Miseria de Omne*, éd. M. de Artigas, Santander, 1919.

une sorte de préfiguration des danses macabres du ^{xv}^e siècle ¹. Est-il besoin de rappeler les *Vers de la Mort* de Hélinand, moine de Fromond ², si célèbres qu'au dire de Vincent de Beauvais on les lisait publiquement, ou les nombreuses pièces inspirées par eux, comme celle de Robert le Clerc ou d'Adam de la Halle ? Et je ne parle pas des *Répit de la Mort*, des *Pas de la Mort*, des *Vigilles des Morts*, des *Dictier pour penser à la Mort* qui devaient pulluler au ^{xv}^e siècle ³. Les moralistes jouèrent naturellement leur partie dans ce concert quasi universel ⁴. Il n'est pas jusqu'à la littérature d'agrément où l'on ne puisse de temps à autre retrouver un reflet de thème ⁵.

Les poètes espagnols, eux aussi, comme bien on pense, saisirent l'occasion de se lamenter à la pensée de la terrible ennemie. Si les textes que nous pouvons citer sont moins nombreux, cela tient sans doute aux ravages que le temps a exercés sur la littérature des ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles espagnols et aux irréparables lacunes de la tradition. De pièces antérieures à Juan Ruiz, nous n'en connaissons pas ; mais il y a lieu de croire qu'il n'était pas le premier à traduire dans son roman les plaintes et les imprécations si souvent exprimées déjà en latin, sur un sujet qui touche les hommes et les chrétiens de si près. Pour la période subséquente, le *Cancionero de Baena* nous a conservé quelques témoignages : la *pregunta* d'un bachelier et la réponse de l'inépuisable Villasandino ⁶, un *dezir* de Fray Diego de Valencia ⁷, un autre de Fernan Perez de Guzman ⁸. Un peu plus tard Juan de Mena écrivait son *Razonamiento con la Muerte* ⁹ et Juan Agraz, à propos de la mort du comte Mayorga, faisait prononcer à l'ombre de ce dernier un sermon à l'usage des survivants ¹⁰. Au cours du ^{xv}^e siècle, les considérations morales ou les imprécations suscitées par la mort

1. Cf. E. Mâle, *L'Art religieux en France de la fin du M. A.*, Paris, 1908, p. 390 et C. Pascal, *Letteratura latina medievale*, Catania, 1909, pp. 72-75. Imité en français sous le titre *Le Mireur du Monde*, cf. Langfors, *Incipit*, p. 187.

2. Ed. Wulff et Walberg, *SAT*, Paris, 1905.

3. Il n'y a pour ainsi dire pas un nom de la littérature de cette période qui ne soit attaché à quelque œuvre de ce genre, depuis Jean Lefèvre jusqu'à Jean Molinet, en passant par E. Deschamps, Pierre de Nesson, Pierre Michault, Georges Chastellain, Olivier de La Marche, sans oublier Villon le plus poignant de tous. On trouvera un aperçu de l'histoire du thème au Moyen Age dans I. Siciliano, *François Villon et les Thèmes poétiques du M. A.*, Paris, 1934, pp. 227-279.

4. Le *Livre des Manières* d'Etienne de Fougères, le *Besant de Dieu* de Guillaume Le Clerc, les *Vers* de Thibaud de Marly, la *Bible* d'Hugues de Berzé, les ouvrages du Renclos de Moilliens ne sont guère en dernière analyse que des exhortations à se préparer à la mort.

5. Cf. à titre d'exemple les vv. 4866-4892 d'*Amadas et Ydoine*.

6. BAENA, 86, 87, texte insignifiant.

7. BAENA, 510.

8. BAENA, 572, Lopez de Ayala touchait un mot du sujet en passant, *Rimado de Palacio*, str. 553-554.

9. *Canc. del Siglo XV*, I, p. 206, n° 35.

10. *Canc. del Siglo XV*, II, p. 206, n° 448.

prennent peu à peu volontiers une autre forme que celle de la dissertation plus ou moins abstraite ou du sermon. Elles se font entendre surtout à l'occasion du trépas de quelque grand personnage, roi, parent, ami ou protecteur, auquel on consacre, en manière d'ultime hommage, une sorte de *planctus* ou regret funèbre. On ne manque pas naturellement de tirer du fait divers qui se présente la grande leçon qui s'impose ¹. D'autre part c'est au début de ce siècle que se rencontre en Espagne, pour la première fois, une version de la Danse Macabre, probablement adaptée d'un original français ; cette forme si particulière du « sermon sur la mort » devait connaître dans la Péninsule un succès analogue à celui qu'elle rencontra en France et elle devint le modèle plus ou moins lointain des productions littéraires des siècles suivants. Toutefois ceci nous éloigne de notre auteur.

Nous avons dit que le texte de Juan Ruiz n'était guère qu'une série de lieux communs. Les quelques remarques suivantes vont permettre d'en juger.

La mort s'attaque à tous sans distinction de rang, de fortune ou de puissance (str. 1521-1524) : Horace l'avait déjà dit en des vers devenus célèbres ² ; Boèce, si pratiqué au Moyen Age, l'avait répété en des termes presque identiques ³. Écoutons maintenant des voix moins éloignées de notre poète :

Mors oculis paribus tegetes scrutatur et aulas ;
Nil latet hanc, æque dives inopsque patent,

déclare Hildebert de Lavardin ⁴ ou encore du même :

Inter opes et delicias populique favores,
Hoc animus recolat, noctua lingua sonet :
Mors dominum servo, mors sceptrum ligonibus æquat,
Dissimiles simili condicione trahens ⁵.

Inlassablement la même plainte retentit. La voici chez Gautier de Chatillon ⁶ :

Mors inexorabilis secum trahit optima,
set nec parcit pessimis fert cum parvis maxima,
infinis sublimia summis equat infima,

1. Cf. infra.

2. *Odes*, I, 4 : Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres.

3. Migne, t. 63, p. 714, *De consolatione Philos*, Metrum VII : « Mors spernit altam gloriam, Insolvit humile pariter et celsum caput, Aequat summis infima. »

4. Cf. *Not. et Extr. des Man.*, XXVIII, 2^e p., 1878, p. 437.

5. Migne, t. 171, p. 1442, n^o 139. Cf. encore un poème du début du xiii^e siècle publié *Sitzungsber. der bay. Ak.*, 1873, p. 746.

6. *Moralische-satirische Gedichte*, p. 98.

dans un poème sur Pyrame et Tisbé que l'on peut faire descendre au XIII^e siècle ¹ :

281 Mors non virtuti, mors nulli parcit honori,
 Morte cadit dives, pauper inopsque simul.
 Omnia mors æquat, etc...

Tous ces textes sont encore étroitement apparentés à la tradition antique. Les *Vado mori* cités plus haut donnent au contraire à leur litanie une couleur un peu plus moderne ; la société médiévale y défile avec ses représentants les plus significatifs alignés en une lugubre procession : ²

Vado mori papa, qui jussu regna subegi...
 Vado mori, rex sum, quid honor, quid gloria regni ?

On notera que les personnages qui ouvrent la marche sont ceux que cite Juan Ruiz :

1521 Muerte, al que tu fieres, lievaslo de belmez (?),
 al bueno e al malo, al rico e al refez,
 a todos los egualas e lievas por un prez,
 por papas e por reyes non das una vil nuez ³.

Mais sur ce premier point, notre auteur n'insiste guère, non plus que sur le suivant, pourtant souvent exploité par les prédicateurs médiévaux : il s'agit de l'horreur inspirée par le cadavre aux survivants. Dès qu'on est mort, les êtres qui vous ont le plus aimé, s'éloignent de vous et vous abandonnent (str. 1525-1527) :

De padres e de madres los fijos tan queridos,
 amigos e amigas deseados e servidos,
 de mugeres leales los sus buenos maridos,
 desque tu vienes, muerte, luego son aborridos.

L'idée remontait à la Bible ⁴ et aux Pères de l'Eglise ; mais le thème de *putredine cadaverum* a pris au Moyen Age une ampleur tragique : « Cum eorum (sc. parentium meorum) sepulcra respicio, non invenio

1. In E. Faral, *Recherches*, pp. 49-50.

2. C. Pascal, *op. cit.*, p. 73.

3. Les papes et les rois sont souvent pris comme symbole de l'inanité de la puissance humaine dans nos développements. Ainsi BAENA, 86, BAENA, 510. Plus tard, sur le modèle de la pièce latine, ces listes s'allongeront démesurément et se grossiront de noms propres. Toute l'histoire, antique, biblique et moderne, sera mise à contribution ; pour des exemples français, cf. I. Siciliano, *op. cit.*, p. 258-260 ; en Espagne les pièces de Perez de Guzman (BAENA, 572) et de Juan de Mena (*Canc.* XV, I, p. 20) sont particulièrement significatives à cet égard. Cf. aussi BAENA, 38.

4. Job, XVII, 14 : Putredini dixi : « Pater meus es, mater mea et soror mea », vermibus.

in eis nisi cinerem et vermem, fetorem et horrorem », avait dit l'auteur d'un sermon parfois attribué à Saint Bernard ¹. Innocent III a tout un chapitre consacré lui aussi aux horreurs de la mort ² ; il s'écrie : « Quam turpis pater, quam vilis mater, quam abominabilis soror », paraphrasant ainsi la texte de Job, et il ajoute : « Quid ergo fetidius humano cadavere ? qui horribilius homine mortuo ? Cui erat gratissimus amplexus in vita, horribilis erit aspectus in morte ³. » Les auteurs en langue vulgaire n'ont pas négligé une pareille leçon ⁴. Le texte de Juan Ruiz ne sort toutefois pas de la banalité. Il semble avoir inspiré d'assez près une pièce de Fray Diego de Valencia (BAENA, 510) où l'on peut lire :

los maridos muy queridos
de las sus lindas mujeres,
son avidos aborridos
desque tu, Muerte, los fieres...
los amigos, que castigos
davan buenos syn falencia,
son antigos enemigos
con la tu triste presencia.

Et l'idée a été exploitée d'une façon très dramatique dans un *dezir* que Fray Migir écrivit à propos de la mort du roi Enrique III (BAENA 38). Le roi trépassé envoie de la tombe où il gît une lettre aux grands de ce monde et se plaint de l'abandon subit où l'ont laissé tous ceux qu'il avait chers, y compris son fils Jean, dès que la mort eut fait son œuvre :

Los mis privados e mis consejeros
dejaron me solo e van uno a uno ;
los mis secretarios e mis camareros
de mi non han cura tan bien de consuno :
los nobles donceles, non cura ninguno
de ya vysytarme de pan nin de vino,
mas robanme todos e van su camino,
e fynco yo solo del todo y ayuno.

A cette idée que le mort est abandonné par ses parents et ses amis, se rattache chez l'Archiprêtre cette constatation qu'il ne faut point compter non plus sur ses héritiers ; ceux-ci se hâtent de prendre ce qui leur revient et ne se soucient guère du disparu ni de son âme.

1. Migne, t. 134, p. 1317.

2. Migne, t. 217, p. 735.

3. Cf. encore Alain de Lille, *Liber Parabolarum*, Migne, t. 210, p. 594 : Non erit in mundo qui te velit ultra videre, Cum tua rancidior fit cane rupta caro.

4. Cf. en français le *Besant de Dieu*, vv. 329-345 et particulièrement : N'a donc ami (le mort) qui moult nel hec E qui n'ait friçor et paura D'estre od lui a un sul jur.

C'était également un point que les moralistes et les sermonnaires développaient volontiers. Les *Contes moralisés* de Nicole Bozon contiennent par exemple deux chapitres dont le premier s'intitule : « Quod amor mundanus post mortem cito evanescit » et le second : « Contra cupide adquirentes heredibus et de ingratitudine heredum ¹. » Sous la première rubrique nous est racontée l'histoire de ce chevalier qui en mourant laissa son cheval à son écuyer, à charge pour celui-ci de faire dire des messes pour le repos de son âme ; ce dernier vendit le cheval et ne se soucia plus de son maître. Le même conte, illustrant la même pratique, reparait chez un grand nombre de collectionneurs d'*exempla* ². L'auteur anglo-normand d'une version de la parabole du *Demi-ami* s'emporte en termes violents contre les héritiers oublieux ³. Même remarque désabusée chez Hugues de Berzé ⁴, chez Robert de Blois ⁵, chez Pierre de Nesson ⁶. Le contenu du développement est presque identique chez tous ces auteurs, preuve qu'ils suivent tous un développement traditionnel largement répandu, car on ne saurait penser à un lien direct entre tous ces textes. Comparez, par exemple, ces vers de l'Archiprêtre :

1537 Los que son mas propyncos, hermanos e hermanas,
 non coydán ver la ora que tanguen las canpanas ;
 mas precian la erencia çercanos e çercanas
 que non al parentesco nin a las barvas canas,

et ceux de Hugues de Berzé :

736 Si fill, si frere e si ami
 desirent plus la mort de lui
 cent tans qu'il ne font de l'autrui,
 qu'il cuident, que qu'il en aviengne,
 k'aucune rien lor en remengne,

et aussi Juan Ruiz, str. 1539 et Hugues de Berzé, vv. 722-725 sur la hâte avec laquelle les héritiers quittent le mort pour se précipiter sur l'héritage ⁷.

De todos sus thesoros danle poco axuar,

dit encore Juan Ruiz (str. 1549), et Pierre de Nesson reprendra :

Mais de que la terre est ouverte,
 les hoirs d'un drap craignent la perte.

1. *Les Contes Moralisés de Nicole Bozon*, éd. P. Meyer et T. Smith, SAT, Paris, 1889, pp. 105 et 155 et les notes à la fin du volume.

2. *Ed. cit.*, pp. 261-262.

3. P. Meyer, *Rom. XXXV* (1906), p. 47. On trouvera un renvoi pour un développement analogue au *Manuel des Péchés* de William de Waddington.

4. *Bible*, vv. 722-750.

5. Ed. Ulrich, III, p. 111, vv. 897-898.

6. Cité par I. Siciliano, *op. cit.*, p. 252, note 12.

7. Cf. P. de Nesson (*loc. cit.*) : Et vos hoirs mettront tous en peine Leurs serviteurs, qu'on leur amène Tost un notaire et un sergent.

Quant au repos de l'âme du trépassé, on ne s'en soucie guère¹. Même sa femme aura tôt fait de l'oublier².

Plus tard l'archiprêtre de Talavera, dans son *Corbacho*, reprendra le même développement et l'amplifiera en passant en revue toutes les classes de la société³. Il semble qu'il ait eu présent à l'esprit le texte de Juan Ruiz qu'il a cité ailleurs expressément. Qu'on en juge : « Se que en mis dias yo e el que mas alcançare, su muerte sera mas en breve deseada ; que ya el fijo al padre e a la madre, e el hermano a su hermano, el primo a su primo, el pariente a su pariente, quando vee que mucho alcança e el non tanto como querria, la muerte le desea e non vee la hora que heredar e partir sus bienes, algos e riquezas, siquiera el muerto vaya a los infiernos. »

La pensée de la mort prochaine invite les hommes à fuir le vice, pratiquer la vertu et les bonnes œuvres, afin de compter plus tard parmi les élus. C'est la leçon que dégagent tous les moralistes. Juan Ruiz n'a pas manqué de la reprendre à son tour et il s'efforce de la rendre efficace en utilisant une sorte de jeu de mots entre le cri du corbeau et le sens du mot en latin. Il nous dit :

1530 el bien que fer podiese, oy le valdria mas
que non atender a ty (sc. la muerte) nin a tu amigo *cras*, *cras*.
Señores non querades ser amigos del cuervo,
temed sus amenazas, non fagades su ruego,
el bien que fer podierdes, fazedlo luego, luego,
tened que *cras* morredes, ca la vida es juego.

Je pense que le procédé était ancien. Voici une épigramme de Geoffroi de Cambrai⁴, où le mot *cras* est répété jusqu'à la satiété, sans que le corbeau apparaisse :

Vivendi recte fatuus proscratinat horam,
crastine, *cras* semper das mihi, nunquam hodie.
Crastina lux accepta tibi, dum crastina lux est,
dum venit et nondum est. Incipit esse, doles.
Das causas, tunc *cras* aliud promittis, et ecce
dum *cras* multiplicas, tempus et hora fugit.

Mais voici maintenant un passage de la *Dîme de Pénitence* de Jean de Journi, qui prouve que, de bonne heure, en tout cas avant Juan

1. Cf. Hugues de Berzé, *Bible*, vv. 745-750 et Juan Ruiz, str. 1540-1541.

2. Cf. Juan Ruiz, str. 1542 et Jean de Meun, *Testament*, vv. 1187-88 : Mes si tost com li cors (des maris) en gist sur les chantiers, A paine feront faire (les femmes) por l'ame deus trentiers.

3. Ed. Bibl. Clás., Madrid, s. d., pp. 395-399.

4. Th. Wright, *The Anglo-latin satirical Poets*, London, 1872, II, p. 142 ; sur l'auteur, cf. Manitius, *Lat. litt.*, III, pp. 769-770 et Raby, *Secular latin poetry*, II, p. 88 et Id., *Christian latin poetry*, p. 332.

Ruiz, un prédicateur ou un moraliste avait pensé à présenter le mot *cras* comme le cri d'un corbeau de malheur, se donnant pour tâche d'arrêter les hommes sur le chemin de la vertu. Chez Jean de Journi les choses sont un peu plus compliquées que chez Juan Ruiz ; le corbeau y est présenté comme le portier de notre demeure, qui empêche Dieu de venir prendre part à notre festin :

1312 Et Dieus si est a nostre porte
 qui nous requiert et amouneste
 que entrer le laissons en no feste,
 si qu'aveuc nous puisse mengier.
 Mais nous avons un lait portier
 qui est sor la maison tous seus,
 « Corbiaus » a non, mout est hideus,
 et chis a haute vois li crie
 « cras, cras », mais che n'iert ore mie.
 Ensi Jesu Crist ajournons
 a lendemain et sejourons
 es faus delis sans esperanche
 de venir puis a repentance.

La différence entre les deux textes prouve évidemment qu'ils remontent à deux sources différentes ; mais la communauté du procédé prouve par ailleurs que ni Juan Ruiz ni Jean de Journi n'ont imaginé eux-mêmes le rapprochement : je ne saurais dire où ils l'ont pris ¹.

Comme tous les textes, ou presque, qui parlent de la mort, Juan Ruiz a insisté sur la déformation affreuse qu'elle impose au vivant :

1546 Los ojos tan fermosos poneslos en el techo,
 ciegalos en un punto, non han en si provecho,
 enmudeçes la fabla, fazes huerco ² del pecho...

Tyras toda verguença, desfeas fermosura,
desadonas la gracia, denuestras la medida,
enflaqueçes la fuerça, enloqueçes cordura,
lo dulce fazes fiel con tu mucha amargura...

1. Il y a lieu de penser à un *Bestiaire moralisé*, du genre de celui de Barthélémy l'Anglais ou, mieux encore, de celui qu'a analysé L. Delisle; *Hist. Litt.*, XXX, pp. 334-353. Toutefois, et bien que le corbeau y soit examiné et moralisé, je n'ai rien trouvé d'analogue à nos textes dans les deux bestiaires qui me sont accessibles, le *Bestiaire* attribué à Sainte Hildegarde, Migne, t. 197, et les quatre livres de *bestiis et aliis rebus*, Migne, t. 177.

2. Je lis *huerco* avec *T* et non *enroqueçer el* avec *S* ; je pense que le vers signifie : tu rends la voix rauque. Le texte de *S* serait une sorte de glose qui aurait pris la place du texte original ; cf. 1487 a, la *fabla tumbal* pour dire la voix grave.

On voit le procédé ; le développement se compose d'une suite d'antithèses qu'il est facile d'allonger et d'enrichir. On notera que l'essentiel se retrouve dans une pièce célèbre de Pierre Damien sur la Mort¹. Certaines rencontres d'expression sont même assez surprenantes, sans toutefois permettre de supposer que Juan Ruiz ait connu le poète italien :

Gravi me terrore pulsas
vitae dies ultima,
maeret cor, solvuntur renes,
laesa tremunt viscera...
Perit sensus, *lingua riget*,
resolvuntur oculi,
pectus palpitat, *anhelat*
raucum guttur hominis,
stupent membra, pallent ora,
decor abit corporis.

Notre auteur échappe encore au mauvais goût de ceux qui viendront après lui et qui prendront un plaisir maladif à charger des traits les plus horribles et les plus noirs la description du cadavre, qui se complairont à nous montrer la pourriture, les vers grouillants qui s'emparent du corps devenu charogne, s'efforceront de nous faire sentir la *pugnaise* odeur qui se dégage du mort.

Que le développement de notre auteur ne soit donc, en dernière analyse, qu'une suite de dissertations banales, c'est ce qui est désormais évident. On peut à présent se demander si, à défaut du contenu, la présentation de ces lieux communs offre quelque chose d'original. Je pense que sur ce point également notre auteur n'a fait que suivre un procédé d'école.

Sa dissertation est avant tout une attaque directe, une apostrophe. La mort lui a ravi son amie, son aide, sa collaboratrice ; aussi la prend-il à partie ; il accumule les reproches, multiplie les imprécations, couvre d'injures l'ennemie devant laquelle il reste impuissant. Or ce mouvement oratoire est de style dans un très grand nombre de pièces que l'on rencontre dans les littératures les plus diverses du Moyen Age et dont la réunion forme une sorte de petit genre à part ; je veux parler du *planctus* ou regret funèbre.

Il s'agit de pièces lyriques où un survivant déplore la disparition d'un être cher ou respecté, d'un parent, d'un ami, d'un protecteur. L'origine du genre doit remonter à l'antiquité classique ; en tout cas nous le voyons constitué et fixé dans ces principaux éléments dès le

1. Migne, t. 145, p. 977.

milieu du ix^e siècle chez Sedulius Scottus ¹. A partir de cette époque, les exemples fournis par la littérature latine sont très nombreux ². De la littérature latine ce type de pièce passa aux littératures vulgaires, non sans subir au reste de profondes modifications. Les chansonniers provençaux, en particulier, nous ont conservé une belle collection de *planhs* d'époque et d'auteurs différents ³. L'Espagne ne resta pas en dehors du mouvement ; *planctus* latins et pièces en langue romane s'y rencontrent également, et les fameuses *Coplas* de Jorge Manrique *por la muerte de su padre* n'en sont pas autre chose qu'un exemple, l'exemple le plus fameux ⁴. Or, malgré des différences assez sensibles, le contenu de ces pièces reste au fond le même partout. On y trouve une expression plus ou moins pathétique et sincère de la douleur des survivants, un éloge du disparu, une prière pour le repos de son âme, enfin très souvent une invocation à la mort.

Si maintenant nous revenons à Juan Ruiz, il est facile de voir que ces différents éléments se retrouvent dans son développement. Au début, l'apostrophe à la mort (str. 1520-1567) ; puis les regrets de l'auteur, expression de sa tristesse et de son abandon (str. 1569-1570) ; prière pour le repos de l'âme de la défunte et promesse de

1. Dümmler, *PLAC*, III, 104 et 201.

2. Pour toute cette question cf. A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, II, pp. 237-245. Pour un inventaire provisoire des textes latin, cf. *Grundriss* de Gröber, II, 1, pp. 339-346.

3. M. A. Jeanroy, *op. cit.*, pp. 333-337 et 372, en cite quarante et un.

4. A vrai dire le seul *planctus* latin attribuable à l'Espagne est celui qu'a publié Amador de los Ríos, *Historia critica*, III, p. 335 ; mais il est à supposer qu'on pourrait facilement en trouver d'autres en explorant les bibliothèques espagnoles si peu connues encore. Voici par contre une liste des pièces en langue vulgaire, toutes postérieures à Juan Ruiz et antérieures au xvi^e siècle. On notera que les pièces espagnoles sont construites sur un patron qui diffère et du patron latin et du patron provençal ; les plus récentes surtout présentent une originalité de conception tout à fait remarquable ; mais cette indépendance relative n'empêche naturellement pas que le point de départ ne soit à rechercher ou dans les *planctus* latins, ou dans les pièces provençales dont quelques-unes ont été justement écrites en l'honneur de princes de la Péninsule cf. les nos 8, 16, 27, 29 de la liste de M. Jeanroy. Les deux influences au reste ne s'excluent pas. La date indiquée est la date de la mort du personnage intéressé. 1. Perez de Guzman, BAENA, 571 : Diego Hurtado de Mendoza, 1405 — 2 à 7. Villasandino, BAENA, 34 et 39, Diego de Valencia, BAENA, 37, Velez de Guevara, BAENA, 36, Juan de Baena, BAENA, 37, Fray Migir, BAENA, 38 : six pièces à l'occasion de la mort de Enrique III, 1406 — 8. Sanchez Talavera, BAENA, 530, Ruy Diaz de Mendoza, 1426 — 9. Santillana, *Canc. del Siglo XV*, n° 168 : Enrique de Villena, 1434 — 10. Juan Agraz, *Canc. XV*, n° 446 : Conde de Niebla, 1436, cf. Juan de Mena, *Laberinto*, str. CLX ss. — 11. Perez de Guzman, *Canc. XV*, n° 282 : don Alonso de Cartagena, 1456 — 12. Gomez Manrique, *Canc. XV*, n° 346 : Garci Laso de la Vega, 1458 — 13. Gomez Manrique, *Canc. XV*, n° 376 : Santillana, 1458. — 14. Diego de Burgos, *Canc. XV*, n° 951, même personnage — 15. Diego de Castillo, *Canc. XV* n° 458 : Alphonse V, 1458 — 16. Jorge Manrique, *Canc. XV* : son père, 1476 — 17. Juan Manuel, *Antologia*, IV, 94 : Alphonse, prince de Portugal, 1491 — 18. Luis Enriquez, *Antologia*, IV, 119 : même personnage, cf. Durán, *Romancero*, n° 1901, II, p. 673.

ne pas l'oublier (str. 1571-1572) ; enfin éloge de la disparue (str. 1573-1574). C'est donc à une sorte de *planh* burlesque construit sur le modèle classique que nous avons à faire.

Une chose toutefois reste remarquable, c'est l'importance excessive du premier développement. En effet, alors que l'ensemble comporte cinquante-six strophes, les imprécations contre la mort n'en occupent pas moins de quarante-huit. Or, dans les regrets funèbres ordinaires, non seulement ces imprécations sont loin d'occuper la première place en importance, mais elles font même souvent défaut. Il est facile de comprendre ce qui s'est passé : notre auteur a développé son apostrophe à la mort pour elle-même ; il en a fait un morceau qui à la rigueur pourrait se suffire — et il a si bien senti, arrivé au terme de cette première étape, qu'il s'était laissé entraîner un peu loin, qu'il a éprouvé le besoin de marquer qu'il revenait après un long détour à son point de départ. La strophe 1568, où le *planh* reprend sa marche ordinaire, est un rappel de la strophe 1520 du début ; elle lui tend en quelque sorte la main par-dessus les quarante-huit strophes d'un développement hypertrophique, qui risquait de nous faire oublier la destination et le vrai sens de l'ensemble. Qu'on en juge :

1520 Ay muerte, muerte seas, muerte e mal andante !
 mataste a mi vieja, ¡ matases a mi ante !

et

1568 Muerte desmesurada ¡ matases a ty sola !
 ¿ que oviste conmigo ? ¿ mi leal vieja, dola ?
 tu me la mataste, muerte...

Pour ce qui est de la forme de cette apostrophe, on peut prouver qu'elle est faite sur un modèle traditionnel¹. En effet, le développement était facile et dans sa *Poetria Nova*, Geoffroi de Vinsauf le recommandait comme un moyen d'*amplificatio* très commode. Conformément à son procédé d'exposition, il donne un exemple de son cru² :

386 O dolor, o plus quam dolor, o mors, o truculenta
 mors ! Esses utinam mors mortua ! Quid meministi
 ausa nefas tantum ! Placuit tibi tollere solem
 et tenebris damnare diem : scis quem rapuisti ?

1. On trouvera des apostrophes à la mort en latin dans un *planctus* qui figure dans les *Carmina Burana*, éd. Schmeller, n° LXXXV, p. 47, str. 3 et 6 ; dans les *planhs* provençaux de Bertran de Born, éd. Stimming, 1^o éd., n° 41, str. 3 ; de J. Estève, Raynouard, *Choix*, IV, 78 et 80 ; dans les pièces de Diego de Valencia, BAENA, 510, *Dyme, muerte, porque fuerte* ; de Fernan Perez de Guzman, *Canc.* XV, n° 282, str. 6 ; de Diego de Burgos, *Canc.* XV, n° 951 : *habla contra la muerte*. C'est également un regret funèbre que l'auteur du *Couronnement de Renart* a placé à la fin de son poème en l'honneur de Guillaume de Dampierre ; il comporte une apostrophe à la mort, vv. 3272-3297, éd. A. Foulet, Paris, 1929.

2. Ed. E. Faral, in *Les Arts poétiques*, p. 209.

Or, si nous examinons le second vers de ce passage, nous retrouvons l'artifice de rhétorique employé par Juan Ruiz pour introduire son apostrophe : « *Esses utinam mors mortua* », dit Geoffroi de Vinsauf, et l'Archiprêtre de son côté et par deux fois : « *Ay muerta, muerta seas, muerta seas e mal andante !* », et plus loin « *¡ matases a ty sola !* » Toutefois on ne saurait conclure à un rapport direct ; l'expression, tout comme le développement, est traditionnelle ; nous la retrouvons, à peu de chose près, dans la pièce des *Carmina Burana*, LXXXV, citée plus haut :

O noverca vite, *mori*
digna, laudis invida,
 proh ! preclarum perfida
 manu regem acriori
 peste rapis morbida,

et c'est sur elle que se termine la pièce de Fray Diego de Valencia ¹ :

Nin me asueles nin consueles,
 dexame passar mi vida :
 peor hueles que non sueles,
muerta seas e perdida.

Quant à l'épithaphe de Trotaconventos, elle est, elle aussi, du modèle le plus courant : la première strophe déclare le nom de la morte, la seconde est un conseil adressé aux passants, la dernière demande l'aumône d'une prière. Il semble inutile de prouver par des exemples que c'est là le contenu ordinaire des pièces de ce genre ².

Nous pouvons nous rendre compte à présent de l'élaboration de ce long passage du *Libro de Buen Amor*. Il s'agit, tout d'abord, d'accorder à Trotaconventos les honneurs littéraires auxquels avaient droit les grands de ce monde : un *planctus*, une inscription rimée. Le tout est naturellement rédigé sur le ton burlesque ; c'est la parodie d'un genre depuis longtemps représenté dans la littérature latine et sans doute aussi dans la littérature vulgaire. Toutefois, par une déformation qui dissimule quelque peu l'idée initiale, un des éléments, traditionnel lui aussi, du développement, l'apostrophe à la mort, a subi un accroissement inaccoutumé. Notre poète a été tenté ; il a saisi l'occasion qui s'offrait à lui d'introduire dans son texte tant

1. BAENA, 510.

2. Les quatre volumes des *PLAC* contiennent un très grand nombre d'épithaphe ; le passage cité plus haut du *Grundriss* de Gröber, II, I, pp. 339-346 énumère celles qui sont le plus facilement accessibles ; Amador de los Ríos, *Hist. crit.* III, pp. 328-360 a publié des exemples espagnols qui s'échelonnent de 659 à 1241. Le genre a été pratiqué également par les poètes de cour en langue vulgaire, cf. BAENA, 52, 53, 54, 55, 62, *Canc.* XV, n° 449. Cf. encore E. Faral, *Recherches*, p. 100, note 7.

de lieux communs satiriques et moraux et il l'a fait en s'aidant de ses souvenirs d'école et de lecture. Il semble avoir peu ajouté de sa propre Minerve.

Tel qu'il se présente à nous, pourtant, le passage respire une certaine sincérité ; la banalité du fond, et même, dans une certaine mesure, celle de l'expression, n'excluent pas la vérité du sentiment. Aussi l'intérêt se porte-t-il davantage sur la leçon morale que sur le mouvement parodique. Dans ce long passage sur la mort, en dépit du fatras conventionnel, un accent personnel parvient à se faire entendre ; s'il n'a pas la puissance et l'austérité de celui du moine de Fromond, il garde plus de simplicité, plus de naturel, partant plus d'efficacité que les élucubrations par trop macabres de tant de poètes du siècle suivant. On sent que notre Archiprêtre a vu souvent le plaisir qu'il prenait à la vie traversé par la pensée de la mort, de la mort qui enlaidit et souille tout ce qu'elle touche,

... desfeas fermosura,
desadonas la gracia...

C'est à cette déchéance, à cet anéantissement surtout qu'il a été sensible et il l'a dit, sinon en des termes nouveaux et choisis, du moins avec une énergie qui touche parfois à l'éloquence. Aussi, quand à la fin de ses imprécations, il chante en quelques vers la victoire du Christ sur la mort et qu'il s'en remet au Sauveur avec l'espoir que son appel sera entendu (str. 1558-1566), nous pouvons croire qu'il est cette fois plus sincère, et plus ému, que lorsqu'il dissertait, armé de connaissances peu sûres, sans grand souci de composition équilibrée, sur les péchés capitaux ou la véracité des prédictions astrologiques.

CHAPITRE VIII

L'INSPIRATION GOLIARDIQUE

Nous groupons sous ce titre, peut-être plus commode qu'exact, l'étude d'un certain nombre de développements dont le contenu semble révéler une familiarité assez intime avec des textes latins d'une nature un peu particulière. On sait que la littérature latine des ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles nous a laissé un riche ensemble de pièces en vers et en prose, mais surtout en vers, qui ont pris naissance dans un milieu très caractérisé. Ce milieu, c'est celui de ces clercs qui, devenus trop nombreux pour être tous utilisables et utilisés dans la hiérarchie ecclésiastique, ont mené une vie de déception et souvent de pauvreté — nous serions tenté de dire parfois de révolte — un peu en marge du monde officiel de l'Eglise.

Certes tous les individus qui ont fait partie de cette bohème ne sont point les truands ou les déclassés que certains critiques nous ont plus d'une fois présentés ¹. Mais la conscience de leur valeur méprisée et inutile — quelquefois même de leur dignité bafouée — a fait naître souvent chez les plus sérieux d'entre eux le désir d'élever la voix contre les parvenus incapables, de révéler, dans un corps qui prétendait au respect universel, les tares qu'ils connaissaient si bien, puisqu'ils en étaient les premières victimes. De là le ton âpre et violent de certaines de leurs satires contre l'avidité et l'égoïsme de la curie romaine et des prélats en général. Par ailleurs, utilisant leur formation classique et leurs talents littéraires, ils ont aussi chanté leurs joies, les modestes plaisirs auxquels ils pouvaient prétendre, les amours faciles, les journées passées au cabaret à boire ou à jouer — et ces plaisanteries, il les ont souvent coulées dans un moule qui leur était familier, la parodie des offices du rite. Enfin, comme à mener cette vie, s'ils n'acquéraient guère de bien à étaler au grand jour, du moins ils s'en-

1. Ces satires proviennent souvent en effet de clercs qui avaient fort bien réussi, mais que leur réussite n'avait toutefois pas rendus indulgents à l'égard des abus dont par hasard ils n'avaient pas eu trop à souffrir. Cf. le cas de Gautier de Châtillon, que sa brillante carrière n'empêche point de mêler sa voix aux plaintes de ses compagnons plus malchanceux.

richissaient d'un solide bon sens, et, plus encore, d'une liberté de jugement exempte de préjugés, ils ont considéré d'un œil moqueur et ironique les efforts tentés par l'Eglise officielle pour imposer aux clercs un genre de vie qu'ils jugeaient, eux, incompatible avec cette nature aux seules lois de laquelle ils consentaient à se plier.

Ce triple aspect de leur activité littéraire — et ce ne sont pas les seuls — a fortement influé sur l'œuvre de l'Archiprêtre, dont on imagine aisément qu'en dépit des prébendes dont il était pourvu, il devait volontiers s'attarder en compagnie de ses anciens camarades d'études moins heureux et moins bien casés que lui. C'est cette influence que nous tentons de mettre en lumière au cours des trois essais qui vont suivre.

I. — LA JOURNÉE DU CLERC AMOUREUX.

De la strophe 372 à la strophe 387, s'étend dans le *Libro de Buen Amor* un développement curieux, dont l'interprétation exacte et la vraie valeur semblent avoir échappé jusqu'ici à la plupart des critiques qui en ont parlé¹. Pourtant, dès 1889, Novati, dans son étude sur la parodie sacrée dans les langues modernes², avait déjà indiqué dans quel complexe littéraire il convient de replacer les vers de notre poète pour les juger sainement, et il est juste d'ajouter que M^{me} Elisha K. Kane, à la suite de Puyol y Alonso, dans la traduction anglaise qu'elle a fait imprimer du *Libro de Buen Amor*, a très bien vu à quel genre d'exercice nous avons à faire.

Il s'agit d'une narration burlesque, qui fait correspondre les différentes étapes d'une conquête amoureuse avec les différentes parties de l'office des clercs : matines, laudes, prime, tierce, messe, sexte, none, vêpres et complies. Le texte espagnol est entrecoupé de versets latins, empruntés chaque fois aux textes liturgiques chantés ou récités au cours de l'office parodié et ces versets acquièrent ainsi, au milieu de leur nouveau contexte, un sens nouveau, bien éloigné de leur valeur originale.

Malheureusement, la tradition du texte, conservé pourtant par les trois manuscrits pour les huit premières strophes et par S et G pour les huit dernières, est à ce point mauvaise que le sens est très souvent impossible à retrouver dans le détail ; malgré cela la marche du récit semble pouvoir se reconstituer sans trop de peine.

1. Cf. en dernier lieu Aguado, *op. cit.*, pp. 186-191 qui voit dans le passage qui nous occupe *el pasaje mas horrendo del poema*.

2. In *Studii critici e letterari*, Turin, 1889, pp. 200-202.

Après deux strophes d'imprécations contre l'Amour, incapable de la moindre bonne œuvre (372-373), vient une strophe (374) annonçant l'étrange manière qu'a ce dernier de réciter ses heures ou son psautier (*oras, salterio*). D'abord les matines (375), puis les laudes (376) ; à ce début le parallèle avec l'activité de l'amoureux est difficile à établir ; il s'agit sans doute d'une aubade à l'aimée. Vient ensuite l'office de prime (377-378) : c'est dans la réalité la visite à l'inévitable entremetteuse dont on sollicite les services. Puis l'office de tierce (379) : l'entremetteuse met son talent en œuvre. La messe (380) est une occasion pour l'amoureux de rencontrer sa belle, et l'office de sexte (381-382) nous dépeint le premier rendez vous. A none (383) le dénouement approche. Les strophes 384 et 385 sont farcies de textes empruntés à l'office des vêpres ; il semble bien que l'amoureux soit au comble de ses vœux. Enfin des extraits de l'office de complies (386-387) servent à composer une sorte de chant de victoire où se mêlent des louanges à l'adresse de l'amoureux et de son habileté.

Le simple résumé qu'on vient de lire, tout imparfait et incomplet qu'il soit, permet de reconnaître du premier coup d'œil que cette sorte de dit joyeux vient s'aligner à la suite ou aux côtés d'une série considérable de textes analogues que l'on retrouve dans la littérature latine du Moyen Age et dans les littératures en langue vulgaire de la même période : nous avons à faire à une parodie sacrée.

Il ne saurait être question ici de retracer, même brièvement, l'histoire du genre et de ses diverses manifestations : aussi bien est-ce un sujet aujourd'hui suffisamment connu dans ses grandes lignes¹. Nous nous contenterons pour notre part de situer autant que possible le texte de Juan Ruiz par rapport aux textes analogues, espagnols ou étrangers, afin de pouvoir en apprécier la valeur et l'originalité.

Les auteurs ayant vu dans la parodie au moins aussi souvent une arme qu'un moyen de divertir, on peut se demander si nous avons à faire chez Juan Ruiz à une simple plaisanterie ou au contraire à un développement satirique. Ce premier point résolu — et il n'offrira pas grande difficulté — il y aura lieu de rechercher quelle part d'originalité revient à notre poète dans le choix des textes qu'il a utilisés et dans leur agencement. Puis nous montrerons que, si le cas de Juan Ruiz trouve des parallèles dans la littérature européenne, le genre est loin d'être inconnu à l'Espagne, où il a au contraire donné des produits

1. On se rapportera à la dissertation de Novati citée plus haut pour les parodies en langue vulgaire, et au livre de P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, pour l'histoire de la parodie en langue latine, base du genre. La thèse de Eero Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age*, Helsingfors, 1914, renseignera avec quelque détail sur les plus anciennes parodies françaises.

très particuliers. Enfin, à la faveur de quelques rapprochements, nous essayerons de déterminer quelle a été l'attitude de notre auteur à l'égard du texte parodié. S'en est-il servi comme d'un simple repoussoir, n'y a-t-il vu qu'un moyen de faire rire sans malice, — ou bien, au contraire, a-t-il eu en vue de ridiculiser ce texte lui-même en l'engageant dans un contexte bas ou grossier, en le bourrant de sous-entendus vulgaires, en doublant son sens vénérable et respecté d'une valeur libertine et profanatrice ? En d'autres termes, une parodie comme celle qui nous occupe est-elle simplement comique — ou bien est-elle, de plus, sacrilège ?

A la première de ces questions, la réponse est immédiate : nous avons à faire à une parodie joyeuse. Juan Ruiz ne s'est préoccupé ni d'édifier un lecteur ni d'accabler un adversaire ; son seul but a été de faire rire. Il ne faut pas prendre trop au sérieux deux strophes d'introduction (372-373) où retentissent quelques reproches : ici comme tout au long de son livre, notre poète, malgré la grosse voix qu'il prend parfois, les réprimandes qu'il se met à débiter de temps à autre, a pour les jeux d'amour les complaisances les plus certaines et les moins déguisées.

Quant au procédé qui consiste à mêler le profane au sacré dans une matière si épineuse et avec une intention aussi frivole, il n'y a pas lieu de s'en étonner non plus. L'Archiprêtre est loin d'être le premier à le mettre en œuvre ; il s'engage au contraire dans un sentier largement battu depuis déjà bien des années, on pourrait dire des siècles. Toute une littérature analogue a déjà fleuri en Europe un peu partout, littérature qui est en grande majorité le produit des clercs, de ces clercs qui se disaient enrôlés sous la bannière de Goliath et qui ont fait souvent servir à l'expression de leurs sentiments les plus intimes, parfois même les moins avouables, les textes vénérables qu'ils connaissaient. Que de pièces, tout au long des *Carmina Burana* ou disséminés dans d'autres collections, célébrant l'amour, le vin et le jeu, et utilisant la forme des prières les plus connues, des hymnes les plus célèbres, des textes les plus respectables pour chanter les joies de la taverne, les douceurs d'un rendez-vous d'amour, les émotions d'un coup de dés ! Tout un long chapitre du livre de Lehmann les passe en revue ¹ et, sans aucun doute, ce que nous avons conservé n'est rien au prix de ce que le temps a fait disparaître à jamais. D'autre part, si le latin est la langue favorite de ces exercices, les langues vulgaires ne laissent toutefois pas d'en offrir quelques exemples. C'est ainsi que l'ancien français peut mettre en parallèle un certain nombre de pièces : une parodie bachique du *Laetabundus* ², une *Patenôte* du

1. *Op. cit.*, pp. 142-208.

2. Eero Ilvonen, *op. cit.*, p. 104.

*vin*¹, un *Credo au ribaut*², un *Martyre de Saint Bacchus*³, une *Pate-nôtre d'amour*⁴, une complainte burlesque sur les femmes et la taverne⁵, une pastourelle franco-latine⁶. Encore ne s'agit-il là que des exemples les plus anciens : mais la veine ne s'épuisa pas de si tôt et des pièces analogues se retrouvent nombreuses encore au xv^e et xvi^e siècles. Toutefois elles sont inutiles à notre propos⁷.

Ici cependant, une remarque s'impose : quand les poètes goliards, latins ou français, chantent les joies de la vie, ils ne séparent guère l'amour du cabaret ni le vin du jeu de dés ; en tout cas, s'ils n'enchevêtrent pas toujours les thèmes, ils passent de l'un à l'autre avec une égale facilité et il serait bien difficile de dire lequel a eu leur préférence. Chez Juan Ruiz, au contraire, le vin ni le jeu ne tiennent aucune place ; seul l'amour est en cause. Peut-être s'agit-il dans le cas particulier d'un simple hasard et, si notre poète n'a point parlé des autres passe-temps de ces clercs bons vivants ou de ces jongleurs bohêmes, c'est sans doute que son sujet ne l'y invitait pas. Pourtant il y a là un trait constant de la poésie parodique en Espagne, et quand nous essayerons tout à l'heure de grouper quelques textes du même genre, nous verrons qu'ils ont tous l'amour pour objet, jamais le jeu ou la taverne.

Passons maintenant au second point : la nature de la parodie. La littérature parodique au Moyen Age a fait flèche de tout bois ; tout lui a été matière à plaisanterie. Les formes les plus simples se contentent de reproduire les tours ou expressions d'une séquence ou d'une hymne ; d'autres, plus hardies, s'attaquent aux textes proprement scripturaires : psaumes, évangiles, épîtres ; d'autres encore suivent pas à pas la forme des prières fondamentales du christianisme : le Pater, le Credo, l'Ave. Parfois la parodie se fait plus ample : ce sont des offices entiers qu'elle reproduit, la messe principalement avec les différentes parties qui la composent. Ailleurs elle se donne libre cours dans des domaines voisins du domaine liturgique et nous la voyons endosser tour à tour le vêtement d'un catéchisme, celui d'un décret pontifical, d'une décision de concile ou de synode, d'une bulle romaine, d'une lettre de chancellerie.

Cette richesse de formes se constate surtout dans la parodie en langue latine ; car il est bien évident que les clercs, à qui cette dernière était naturellement destinée, étaient plus à même de saisir des allu-

1. *Ibid.*, p. 115.

2. *Ibid.*, p. 123.

3. Jubinal, *Nouv. Rec.*, p. 250. Cf. *Hist. Litt.*, XXII, 187.

4. Eero Ilvonen, *op. cit.*, p. 134.

5. Barbazon et Méon, IV, p. 485. Cf. *Hist. Litt.*, XXII, 143.

6. *Rom.* IV, p. 381.

7. Pour les textes italiens de même inspiration, beaucoup moins nombreux dans la période ancienne, cf. Novati, *op. cit.*, pp. 191-193.

sions parfois lointaines à des formes peu connues du vulgaire que le public courant pour qui le latin restait lettre close. D'autre part, les formes plus compliquées ou plus hardies de parodie, telles que les parodies de messes entières, se sont moins bien conservées que les autres, par suite de leur longueur même d'abord, mais aussi parce qu'il vint un temps, celui de la Réforme en particulier, où l'Eglise, rendue plus méfiante, veilla à la disparition de textes qu'il était si facile d'utiliser contre elle, comme cela se produisit en effet. Or, si une imitation burlesque du Pater pouvait toujours passer à la rigueur pour une simple plaisanterie, les parodies des principaux offices du culte devinrent assez vite intolérables. La même raison explique que les parodies latines aient mieux résisté que les parodies en langue vulgaire. Les premières, en effet, par suite de leur obscurité pour la masse des fidèles furent considérées comme moins pernicieuses, tandis que ce qui nous est resté des secondes porte trop souvent à un haut degré la marque de la banalité ou de l'indigence. Toutes ces raisons font que les *Credo au ribaut*, les *Pater d'Amour*, les chansons à boire citées plus haut ne sauraient en aucune façon ni pour l'ampleur ni pour la hardiesse être comparés à certains textes latins comme les messes bachiques des manuscrits de Londres, Munich, Rome ou Halberstad¹, les litanies satiriques si nombreuses et si violentes², les lettres du diable aux grands de ce monde³, la *Passio cujusdam nigri monachi*, si âpre et si cruelle sous son apparence de fabliau⁴.

C'est ici que le témoignage de Juan Ruiz prend de l'intérêt : sa parodie, par l'ampleur et la hardiesse, est tout à fait comparable aux parodies latines citées ci-dessus. Ample et hardie, elle est de plus spirituelle et encore attrayante pour un lecteur d'aujourd'hui, et ceci est la conséquence de cela. Ce caractère d'originalité avait déjà été signalé par Novati⁵, mais le savant italien n'a pas dit la raison qui assure à notre texte cette place de choix parmi les développements similaires. Mis à part le talent de l'auteur, qui est considérable et qu'on ne saurait mettre en doute, ces seize strophes ont joui d'un privilège matériel, si je puis dire, qui en a assuré la survivance : elles étaient engagées dans un texte fort long, relevant dans son ensemble d'une littérature que les variations de la mode et du goût ont plongé assez tôt dans l'oubli. A la faveur de ce sommeil, de ce mépris si peu mérité, l'ensemble a été sauvegardé. Il semble en effet peu légitime de croire que la tentative de Juan Ruiz ait été isolée dans son

1. Lehmann, *op. cit.*, pp. 199 ss. et *Anhang*, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 115.

3. Plusieurs versions, celle de 1315 conservée dans plus de cent manuscrits, cf. *ibid.*, p. 91.

4. *Ibid.*, p. 171 et *Anhang*, p. 50.

5. *Op. cit.*, p. 200.

temps, et qu'il ait été le seul à essayer d'acclimater auprès du public ordinaire, avec toute l'ampleur désirable, un procédé qui faisait les délices des clercs. Pourtant, le fait est que les modèles ou les rivaux qu'il a pu avoir ont disparu, soit hasard, soit destruction systématique : lui seul est resté. Tout ce qu'on peut mettre en parallèle en France ou en Italie avec sa vigoureuse et verte plaisanterie est court de souffle, pauvre d'imagination, banal de tours ou d'expressions et, pour tout dire, assez inoffensif. Il suffira de signaler que notre texte est la seule parodie d'office complète en langue vulgaire que nous possédions, antérieure au ^{xv}^e siècle : ce point à lui seul mériterait de retenir l'attention.

Mais là ne se borne pas l'originalité du témoignage de notre auteur. Il ne se contente pas d'occuper une place à part au milieu des autres textes vulgaires : il nous permet de reconstituer un aspect supplémentaire de la parodie sacrée que les textes latins eux-mêmes ne nous ont pas conservé — sans doute à cause des lacunes de la tradition — et cela d'un double point de vue.

Le premier point concerne la nature des offices parodiés. Les parodies latines n'ont jusqu'ici offert que des parodies de messes ; aucune parodie de l'office des clercs n'a encore été rencontrée. La messe, au contraire, tient dans le texte de notre auteur fort peu de place (une strophe) ; aucune des phrases latines entremêlées aux vers espagnols ne provient du missel, et, bien que la journée de l'amoureux soit calquée sur la journée liturgique tout entière, la place essentielle est prise par les heures canonicales.

Le second point concerne l'utilisation de la parodie. Si l'on met à part les messes satiriques contre la simonie¹ ou polémiques contre les hussites², les seules messes joyeuses que nous possédions sont des messes de joueurs et de buveurs³. On ne rencontre pas — on n'a pas encore rencontré — de messe d'amour, soit entière, soit fragmentaire. Là encore, par conséquent, le texte de notre Archiprêtre, vu sa date, représente un témoignage unique.

Est-ce à dire que Juan Ruiz ait été l'inventeur de cette nouvelle forme ou l'initiateur de ce nouveau thème ? Je ne le pense pas et, malgré l'absence de témoignage direct, je crois que l'on peut voir dans un texte latin disparu, analogue aux textes dont il vient d'être fait mention, la source d'inspiration du poète espagnol.

Tout d'abord le genre inauguré par Juan Ruiz produira au cours du siècle suivant, en Espagne même, quelques œuvres tout à fait semblables par l'allure générale, quoique profondément différentes dans le détail, et ces œuvres témoignent d'une tradition assez forte-

1. *Missa secundum simoniacos*, Lehmann, *op. cit.*, pp. 59 ss.

2. *Ibid.*, pp. 126 ss.

3. *Missa Gulonis*, *missa de potatoribus*, *ibid.*, pp. 199 ss.

ment établie indépendamment de notre auteur. Il suffira de mentionner la *Messe d'Amour* de Suero de Ribera ¹, celle de Juan de Dueñas encore inédite sans doute, figurant dans le *cancionero* dit de Gallardo ², et surtout les *Heures d'Amour* de Nicolas. Nuñez ³ : ce dernier texte offre en particulier une parodie complète des heures canoniales, depuis les laudes jusqu'aux complies ; mais il n'oublie pas la messe qui y est longuement développée avec sa confession du prêtre, son kyrie, son gloria, son épître, son évangile, son credo, sa préface, son sanctus, son élévation, son pater, son agnus dei, son *Ite missa est* et sa bénédiction. Or comme Juan Ruiz néglige justement l'office majeur du rite catholique, il ne saurait être considéré comme l'inspirateur de ces trois poètes ; il n'est même pas certain que son œuvre ait été connue par eux.

Mais ce n'est pas tout : il est peut-être possible de prouver indirectement l'existence d'un office parodique latin consacré à l'amour, office qui a dû jouir d'une certaine célébrité avant de disparaître, et dont les versions, répandues parmi les clercs vagants, ont donné naissance à la tradition que nous venons de signaler. Autrement dit les choses se seraient passées comme dans le domaine bachique et, une fois de plus, l'impulsion aurait été donnée par des clercs écrivant en latin.

Voici les faits. Novati ⁴ a signalé que dans un de ses sermons, *contra alearum ludos*, Saint Bernardin de Sienne (1380-1444) avait utilisé d'une façon étrange une parodie de messe pour détourner ses auditeurs de la passion du jeu. Il nous présente le démon fondant sur la terre, pour lutter contre l'Eglise de Dieu, une église satanique, copie burlesque de la première : les maisons de jeu en sont les églises, les joueurs les fidèles, la table à jeu l'autel, les dés le missel. Tout un rite nouveau est institué, parodie du rite sacré, avec ses prières, ses chants, ses répons, ses invocations au démon ou au hasard. Le tout est destiné, non point à divertir, mais à édifier. Le bon frère pensait sans doute qu'un pareil tableau soulèverait ses auditeurs d'indignation et leur inspirerait la crainte salutaire de se trouver enrôlés sans s'en douter dans cette église d'un genre nouveau. Il est difficile de dire si le succès répondit à son attente ; pourtant le sermon eut du retentissement ⁵, et, quelque cinquante ans plus tard, l'augustin allemand, Gottschalk Hollen, reprenait la comparaison à son compte et presque dans les mêmes termes ⁶. Ce qui est sûr, c'est que cette

1. *Canc. del Siglo XV*, II, p. 189, n° 425.

2. Menéndez y Pelayo, *Antología*, V, CCLVI.

3. *Canc. del Siglo XV*, II, p. 478, n° 871.

4. *Op. cit.*, p. 195 et 300-302.

5. Cf. la légende rapportée dans le *Grand Dictionnaire Universel* de P. Larousse, s. v°, sans doute d'après Molanus.

6. Cf. Lehmann, *op. cit.*, p. 15.

argumentation ne pouvait naître que dans l'esprit d'un personnage à qui était bien connu un *officium lusorum* analogue à celui des *Carmina Burana*.

Or il est remarquable que le même procédé est repris, mais ce coup-ci à propos de l'amour, dans un autre sermon du même auteur ¹, intitulé *de amore fugiendo*. Les œuvres du minorite de Sienne me sont inaccessibles. Toutefois ce second développement me semble prouver l'existence d'une messe d'amour joyeuse aujourd'hui disparue, mais bien connue à l'époque, de même que le premier avait été inspiré par une de ces parodies bachiques dont quelques versions sont parvenues jusqu'à nous.

Quoi qu'il en soit le texte de Juan Ruiz est la seule réalité que nous puissions atteindre et il peut, en conséquence, revendiquer à bon droit une place d'honneur parmi les innombrables parodies que le Moyen Age nous a léguées, tant latines que vulgaires.

Dans la péninsule, par contre, il n'est que le premier d'une longue série de poèmes analogues, d'inspiration à peu près identique et qui ont fait les délices de la société galante du siècle qui suivit.

On a déjà signalé souvent ce goût des poètes espagnols pour la parodie sacrée dans la poésie amoureuse. Amador de los Ríos ², Menéndez y Pelayo ³ en ont parlé en termes généraux et comme honteux que de pareils sacrilèges soient sortis de la plume d'écrivains, leurs compatriotes ; le comte de Puymaigre ⁴ a réuni quelques témoignages. Mais la remarque remontait bien plus haut, puisque l'italien Mario Equicola, dès le début du xvi^e siècle, dans son *Libro di Natura d'Amore*, reprochait ces pratiques peu respectueuses aux poètes en général (les Espagnols ne sont pas en effet les seuls en cause), mais à ces derniers surtout. ⁵

Les poèmes les plus souvent cités sont les deux messes d'amour mentionnées plus haut de Suero de Ribera et de Juan de Dueñas, ainsi que deux pièces de Mossen Diego de Valera, dont l'une prend pour texte les Sept Psaumes de la Pénitence, l'autre se présente sous la forme d'une litanie d'amour, où les noms de saints sont remplacés par ceux d'amoureux célèbres ⁶. On y joint d'habitude *Las liciones de Job*, *cpropiadas a sus pasiones de amor*, de Garci Sanchez de Bada-

1. Le 33^e du tome IV, pp. 133 ss. de l'édition de Venise, 1591.

2. *Hist. crítica*, VI, p. 179-180.

3. *Antologia*, V, v, et cclvi, VI, cccx.

4. *Cour Littéraire de don Juan*, Paris, II, p. 201.

5. D'après Novati, *op. cit.*, p. 203. Cf. l'article que lui a consacré Camillo P. Merlino, *Modern Philology*, XXXI, pp. 337-347.

6. Cf. Lucas de Torre y Franco Romero, *Boletín de la R. Academia de la Historia*, LXIV (1914).

joz¹, un *Pater noster de las mujeres*, de Luis de Salazar² et deux pièces de Rodriguez del Padron : *Los siete gozos de Amor*³ et *Los diez mandamientos de Amor*⁴. Ces deux poèmes durent jouir d'une vogue assez tenace, malgré leur insignifiance, puisqu'on les trouve encore cités dans le *Sermon de Amores* de Castillejo⁵. Mais il s'en faut de beaucoup que là se bornent les témoignages que l'on pourrait invoquer. Mario Equicola, dans le passage rapporté plus haut, mentionne un *de profundis* parodique que Novati n'avait pas identifié : il s'agit vraisemblablement du poème de Mossen Gaçull qui figure dans le *Cancionero general*⁶. De Jorge Manrique nous avons une profession de foi dans l'ordre d'Amour⁷. Le *Cancionero General*⁸ nous a conservé un romance de Juan Manuel, attribué ailleurs, à tort, à Juan del Encina⁹, où l'auteur nous présente un cavalier frustré de ses espérances par la mort de sa maîtresse, lui élevant un autel symbolique et lui consacrant un culte comme à la Vierge¹⁰. Au début du xvi^e siècle, Juan del Encina insérait dans son églogue de *Placida e Victoriano* une insipide *Vigilia de la enamorada muerta*, où l'on trouve parodié un office des morts presque en entier¹¹. Quelques années auparavant Diego de San Pedro avait publié son sermon parodique¹², suivi quelque temps après par Castillejo dans son *Sermon de Amores*. Et le procédé aurait sans doute connu encore de beaux jours, si la censure de l'Inquisition devenue plus sévère n'avait mis un terme à ces débordements où, il faut le reconnaître, l'esprit ne trouvait pas toujours son compte. C'est ainsi par exemple que les poèmes de Castillejo ne se rééditèrent plus au cours du xvi^e siècle que revus et expurgés.

Ceci, au reste, ne veut pas dire que le goût des Espagnols pour la parodie sacrée s'éteignit pour autant. On rencontre encore assez souvent tout au long du xvii^e siècle, et même plus tard, la trace de plaisanteries analogues. Toutefois l'allure de ces pièces est désormais

1. *Canc. del Siglo XV*, II, p. 624, n° 1045.

2. Cf. *Cancionero General*, éd. Bibliófilos españolas, Madrid, 1882, II, p. 476, n° 172 des appendices.

3. *Ibid.*, I, p. 362, n° 165.

4. *Ibid.*, I, p. 371, n° 167.

5. Vv. 2532, éd. Clás. cast., I, p. 145.

6. *Ed. cit.*, II, p. 163, n° 936.

7. *Canc. del Siglo XV*, II, p. 238, n° 470.

8. *Ed. cit.*, I, p. 544, n° 455.

9. In Durán, n° 297, reproduit par Menéndez y Pelayo, *Antología*, IV, 91.

10. Cf. en particulier les cinq lettres du nom de l'aimée et les pieuses élucubrations de la poésie religieuse qui ont pour thème les cinq lettres du nom de Marie.

11. In éd. de la Real Ac. Esp., Madrid, 1893, pp. 326 ss.

12. In *Orígenes de la Novela*, I, cccvi, et II, 45.

plutôt satirique ou politique que joviale, évolution qui se constate également dans les autres pays d'Europe ¹.

Il nous reste à toucher un mot de la dernière question soulevée par notre texte, celle de savoir dans quelle mesure on peut lui reprocher d'être irrespectueux ou sacrilège. Il est facile de voir que c'est là un problème qui dépasse de beaucoup le cadre où nous devons nous placer, que la même difficulté se présente pour tout texte parodique religieux et qu'elle ne saurait être résolue que dans une étude d'ensemble de la parodie sacrée. Toutefois les quelques remarques suivantes ne seront peut-être pas étrangères à notre propos.

Nous ne prêterons attention qu'aux parodies joyeuses et nous noterons que, si aujourd'hui et depuis longtemps déjà l'Eglise les condamne et les poursuit, il n'en a pas toujours été de même. Sans

1. On nous permettra de citer ici quelques témoignages en guise de complément à l'étude de Novati, si peu riche en ce qui concerne l'Espagne. On trouve dans le *Cancionero de Pedro Manuel de Urrea* (éd. de Saragosse, 1878, p. 44) un *Ave Maria* glosé, violente invective contre les Français de François I descendus en Italie. Le sac de Rome par les soldats de Charles-Quint (1527) fut l'occasion d'un *Pater* glosé, œuvre d'un soldat espagnol, rempli de sanglantes insultes contre Clément VII et menaçant Florence de lui faire subir le même châtiment que la ville éternelle, p. p. Teza, *Arch. d. R. società rom. di storia patria*, X (1887), pp. 203-240. — En 1621, l'Inquisition condamnait une glose politique du *Pater*, inc. *Prudente rey, a quien ama* (Paz y Melia, *Papeles de Inquisición*, n° 315), ce qui n'empêchait point, quelque vingt ans après, Quevedo d'en faire circuler une autre dont il était l'auteur, inc. *Filipo, que el mundo aclama* (éd. L. Astra Marin, Madrid, Aguilar, 1932, *Obras en verso*, p. 144). Cent ans plus tard, en 1746, lors de l'accession au trône de Ferdinand VI, il fallait encore sévir contre un nouveau *Pater*, cette fois-ci accompagné d'une parodie des dix commandements où l'auteur donnait libre cours à sa haine contre les Français (Paz y Melia, *op. cit.*, n° 434). En 1569, année de la paix des Pyrénées, un ennemi politique du ministre favori de Philippe IV faisait courir sous le manteau une *Passio domini nostri Philippi secundum Luis de Haro*, parodiant les différents évangiles de la passion à la manière médiévale (Paz y Melia, *op. cit.*, n° 425 et, pour le procédé, cf. Lehmann, *op. cit.*, pp. 122 ss.). La parodie joyeuse ou plus proprement burlesque n'était pas tombée non plus en oubli : en 1621 circulait un *Pater noster contra los devotos de monjas*, inc. *Contra un modo de mujeres*, que l'Inquisition faisait disparaître (Paz y Melia, *op. cit.*, n° 315). En 1647, l'Inquisition de Tolède condamnait à son tour un *Credo* sacrilège en l'honneur de Lope de Vega : *Credo en Lope de Vega, todo poderoso, poeta del cielo y de la tierra* ; beaucoup plus tard, en 1805, était retirée de la scène l'arrangement d'une comédie faussement attribuée à Calderón (elle est en réalité de Tirso de Molina) : *La Bandolera de Italia y enemiga de los hombres*, parce qu'on y chantait un *Miserere* et un *Te Deum* burlesques. Il y a plus : rejoignant à travers les siècles une coutume médiévale, ces pratiques étaient suivies dans les églises même, surtout dans les églises conventuelles où plus d'une fois, au lieu et place des textes rituels, retentissaient des paroles profanes accommodées aux airs sacrés. Ces singuliers offices se célébraient plus particulièrement à l'occasion des grandes fêtes, en des circonstances où l'affluence du public invitait religieux et religieuses à faire parade de leur talent de musiciens ou de chanteurs. Là encore l'Inquisition dut intervenir, cf. Paz y Melia, *Salas españolas*, Madrid, 1890, I, p. xxx-xxxv et les textes, assez insignifiants, publiés à la suite, pp. 417-430. D'ailleurs, la *Vigilia de la enamorada muerta* citée plus haut n'avait-elle pas été représentée en 1516 à Rome dans la maison d'un ecclésiastique, le cardinal d'Arborea ? et l'auteur lui-même, Juan del Encina, n'était-il pas un homme d'Eglise ?

doute ne les a-t-elle jamais encouragées ; mais il y eut une époque où elle ne les jugeait pas trop attentatoires au respect qui est dû aux choses saintes. Faut-il rappeler la *Cena Cypriani*, la vogue considérable dont cet étrange produit a joui auprès de personnages vénérables et insoupçonnables, les nombreuses réfections dont il a été l'objet¹ ? — Pendant des siècles les églises ont retenti des joyeuses chansons dont se composaient les différents offices de l'âne ou des fous et, si les efforts de l'autorité ecclésiastique pour mettre un frein à ces pratiques sont fort anciens², toutefois la répression sévère et définitive ne date guère que du temps de la Contre-Réforme. Les esprits sincères et les cœurs droits ne prenaient point ombrage de ce qu'ils considéraient comme une innocente plaisanterie ; certains même, tel ce moine de Saint-Gall cité par Lehmann³, croyaient voir dans les *missae potatorum* de pieuses élucubrations, sortes de miroirs moraux destinés à remettre dans le droit chemin les chrétiens égarés. Sans doute est-ce là un cas de candeur excessive : pourtant il faut reconnaître que, dans son ensemble, le Moyen Age a utilisé la parodie religieuse sans arrière-pensée de dénigrement à l'égard des textes sacrés. Sa foi solide en leur valeur surnaturelle l'a en grande partie et pendant longtemps retenu sur la pente de l'irrespect — ou, plus exactement, ne lui a pas laissé soupçonner ce que le procédé avait au fond d'inconvenant. Docile et jovial, il s'est diverti d'un cœur simple aux grossiers contrastes qu'il était si facile de faire jaillir de la rencontre d'un sens trivial avec des gestes ou des paroles solennelles, dont il avait abstrait pour un temps la valeur mystique et religieuse.

Cependant il semble difficile que le sentiment de l'irrespect ou de la profanation n'ait pas percé de temps à autre au travers de la franchise gaité, et, ce sentiment une fois ressenti, il augmentait de beaucoup la valeur et la portée de la parodie, car il en faisait un procédé à double effet. Dans quelle mesure les pièces qui nous ont été conservées mettent-elles l'accent sur l'un ou sur l'autre de ces deux aspects, dans quelle mesure sont-elles de simples bouffonneries ou au contraire de perfides railleries, c'est ce qu'il est le plus souvent impossible de décider à distance, outre que l'interprétation de la même pièce a pu varier dès l'origine, suivant les temps et les lieux, suivant la composition même de l'auditoire.

Ce qui semble certain, c'est que la parodie a de plus en plus perdu au cours des âges son caractère d'aménité inoffensive pour revêtir chaque jour davantage un aspect satirique et amer. Sans doute les

1. Cf. Novati, *op. cit.*, pp. 266-268.

2. Un concile de Trèves en 1227 interdit déjà les gloses fantaisistes de l'Alleluia, du Sanctus, de l'Agnus Dei que se permettaient les clercs vagants au cours de l'office.

3. *Op. cit.*, p. 200.

textes liturgiques et scripturaires qu'elle utilisait n'étaient-ils point l'objet propre de ses attaques ; mais des luttes auxquelles ils se trouvaient mêlés, ils ne sortaient pas toujours indemnes.

A quel point de ce développement faut-il placer notre texte ? Je pense que c'est une question qui ne comporte point de réponse absolue, car nous ne disposons pas de terme de comparaison homogène et dont l'interprétation soit sûre. Chacun, selon ses préjugés, sera diversement affecté. Tel sera surtout sensible au caractère joyeusement bouffon du développement et ne s'en offusquera guère ; tel autre, au contraire, sera choqué d'une liberté devenue aujourd'hui difficilement concevable. Peut-être ce double jugement était-il possible dès l'époque de l'Archiprêtre.

Si par contre nous rapprochons les strophes de Juan Ruiz des parodies subséquentes citées plus haut, une différence considérable saute aux yeux : les messes d'amour de Suero de Ribera, les complaints de Garci Sanchez de Badajoz, les psaumes de Mossen Gaçull ne sont plus des pièces destinées à provoquer le rire ; elles se présentent comme des pièces sincères, au caractère nettement sentimental, composées pour éveiller chez la femme aimée pitié et compassion. Chez elles, les textes sacrés (en apparence au moins) ne sont plus détournés de leur sens premier ; leur emploi n'est plus une source de plaisanterie — plaisanterie de mauvais goût peut-être, mais dont l'énormité effaçait en partie la gravité ; on feint de les prendre au sérieux, de les utiliser avec leur valeur quasi originale ; on ne déplace que l'inspirateur ou le destinataire, qui est désormais l'objet aimé et non plus la divinité.

Or, qui ne voit que ce nouveau procédé est beaucoup plus sacrilège que le premier, qu'il va beaucoup plus au fond des choses et s'attaque beaucoup moins à la lettre du texte qu'à son esprit ? Novati, signalant en termes généraux ce nouveau caractère de la parodie (recul de l'élément bouffon, apparition de la note sentimentale), l'attribue à l'invasion du pédantisme qui s'efforce d'alambiquer par tous les moyens, même les plus étranges, l'expression du sentiment amoureux. C'est évident, mais on peut y trouver la preuve, en envisageant les choses sous un autre jour, d'un affaiblissement certain de la croyance. Ces autels, ces litanies, ces pénitences d'amour annoncent déjà l'approche de temps plus modernes où une foi, peut-être moins sûre d'elle-même, obligera les gardiens du temple à plus de scrupule et de sévérité. Et qui sait si notre joyeux compagnon, tout prêt qu'il était à entonner un credo bachique ou à jouer son rôle dans un office de tripot, n'aurait pas hésité lui-même devant ces profanations d'un genre nouveau ?

Nous nous proposons maintenant de donner les références exactes des versets latins introduits dans son texte par Juan Ruiz. Ce travail a déjà été réalisé en grande partie par Cejador dans les notes de son édition, Richardson dans la partie latine de son lexique ¹ et Aguado dans son travail sur l'Archiprêtre ². Ces renseignements sont ici complétés, rectifiés et systématisés.

Il y a lieu de noter toutefois que tout travail de ce genre, surtout en ce qui concerne les hymnes, présente certaines difficultés qu'il n'est pas toujours facile de surmonter ³. Il n'est pas, en effet, très commode pour un profane de se reconnaître au milieu de la complication des bréviaires ou des missels ; les textes parodiés ne sont pas toujours cités avec une exactitude scrupuleuse ; enfin et surtout, les bréviaires utilisés au Moyen Age sont sur bien des points différents et par le contenu et par la disposition des livres en usage depuis la réforme de Pie V, la plus importante des temps modernes, mais non la dernière. Ces réserves faites, il n'est pas impossible d'arriver à des résultats suffisants.

On notera que les versets utilisés ne sont pas pris au hasard parmi les différents offices de la journée et répartis suivant un ordre arbitraire ; ils se présentent, au contraire, à une exception près, dans l'ordre même de leur récitation dans la réalité.

Les extraits de la strophe 375 se rapportent à l'office des matines :

Domine, labia mea [aperies et os meum annuntiabit laudem tuam] : oraison jaculatoire, par laquelle débute toujours l'office après la récitation du Pater, de l'Ave et du Credo.

Primo dierum omnium : début d'une hymne attribuée à Saint Grégoire et qui se chante à matines le dimanche, après le psaume 94, *Venite exsultemus*, et avant les nocturnes, depuis le premier dimanche d'octobre jusqu'à l'Avent, et depuis l'octave de l'Épiphanie jusqu'au premier dimanche de Carême.

Nostras preces ut audiat : fragment du même morceau.

Les extraits de la strophe 376 se rapportent à l'office de laudes :

Cantate [domino canticum novum] : début du psaume 149, qui se chante tous les dimanches avec les psaumes 148 et 150, les derniers du psautier, entre le cantique et le capitule.

Miserere mei [Deus] : début du psaume 50, dit psaume de la pénitence, qui se chante au début de l'office en semaine et les dimanches de Carême.

1. Pp. 241-245.

2. *Op. cit.* Introduction pp. 186-191 et au cours du glossaire.

3. Cf. les remarques de Lehmann, *op. cit.*, pp. 200-201 sur des cas analogues.

[Laudes] *aurora lucis* ; ou bien fragment de l'hymne :

Ecce jam noctis tenuatur umbra,
lucis aurora rutilans coruscat...

hymne chantée à laudes le dimanche, depuis la Trinité jusqu'au premier dimanche de septembre ; ou bien, d'après Cejador, hymne chantée dans certaines liturgies à Pâques :

Aurora lucis rutilat,
 cælum laudibus intonat...

Les extraits des strophes 377-378 se rapportent à l'office de prime :

Deus in nomine tuo [salvum me fac] : Ps. 53, 1, début du premier des trois psaumes qui se disent à l'office de prime, après le chant de l'hymne.

Quicumque vult [salvus esse, ante omnia opus est...] : profession de foi, faussement attribuée à Saint Athanase (*symbolum athanasianum*) qui se place les dimanches après la récitation des psaumes.

Quod Eva tristis [abstulit, Tu reddis almo germine] : hymne chantée à laudes le samedi, quand il y a office de la Vierge. Ce dernier verset rompt la série régulière, puisqu'il figure ici en compagnie de deux autres versets empruntés à l'office de prime : c'est la seule exception de tout le passage.

Les extraits de la strophe 379 se rapportent à l'office de tierce :

Os, lingua, mens, [sensus, vigor, Confessionem personent] : deuxième strophe de l'hymne qui se chante tous les jours à l'office de tierce, sauf pendant l'octave de la Pentecôte.

L'extrait suivant offre quelque difficulté. Le manuscrit *S* porte *a longe pone*, tandis que le texte du manuscrit *G* est *legem pone*. C'est cette seconde leçon qui semble préférable. Voici pourquoi : avant la réforme du bréviaire de Pie X, l'essentiel des heures de tierce, sexte et none était occupé par la récitation du psaume 118 qui est très long (176 versets). Cette récitation commençait même au cours de l'office de prime qui comportait les 32 premiers versets du dit psaume ; or le fragment qui occupe l'heure de tierce commence justement par ces mots : *legem pone* [mihi, Domine]. Nous aurions là un beau parallèle avec le cas des strophes 381-382 et 383 qui emploient des extraits du même psaume respectivement pour l'office de sexte et l'office de none, et qui mentionnent chaque fois le premier verset du psaume chanté à chacun de ces offices, cf. infra.

La strophe 380 se rapporte à la messe ; elle ne comporte pas de texte latin.

Les extraits des strophes 381-382 se rapportent à l'office de sexte ; ils sont tous empruntés au psaume 118 qui se chantait à cet office :

[Defecit in salutare tuum anima mea et] *in verbum tuum* [superperavi] : Ps. 118, 81, début du fragment de sexte.

[Quia] *factus sum sicut uter* [in pruina] : Ps. 118, 83, suite du précédent.

Quomodo dilexi [legem tuam, Domine] : Ps. 118, 97, suite du précédent.

Suscipe me secundum [eloquium tuum et vivam] : Ps. 118, 105, suite du précédent.

Quam dulcia [faucibus meis eloquia tua] : Ps. 118, 103.

Dans la strophe suivante (383), les extraits du même psaume se poursuivent :

Mirabilia [testimonia tua] : Ps. 118, 129, début du fragment de none.

Gressus meos dirige [secundum eloquium tuum] : Ps. 118, 133, suite du précédent.

Les strophes 384-385 sont composées d'extraits empruntés à l'office de vêpres :

Virgam virtutis tuae [emittet Deus ex Sion] : Ps. 109, 2 et [Dixit Dominus Domino meo] *Sede a dextris meis* : Ps. 109, 1. Ce psaume est le premier des cinq psaumes chantés aux vêpres du dimanche.

Laetatus sum [in his quae dicta sunt mihi] : Ps. 121, 1 et *Illuc enim ascenderunt* [tribus, tribus domini] : Ps. 121, 4. Ce psaume est le premier des cinq psaumes chantés aux vêpres du mardi.

Les strophes 386-387 se rapportent à l'office de complies ; seule la strophe 387 comporte des versets latins.

Converte nos [Deus salutaris noster] : Ps. 84, 5 : jaculatoire prononcée par l'officiant avant la récitation des quatre psaumes de complies (trois aujourd'hui).

Custodi nos [Domine, ut pupillam oculi] : verset qui suit la lecture du capitule, après le chant de l'hymne et la psalmodie.

Quod parasti : fragment de Luc, II, 29-32, autrement dit *Cantique de Saint Siméon* par lequel se terminent les complies proprement dites.

Ante faciem omnium [populorum] : même texte.

[Et] *gloriam plebis tuae* ; même texte.

Salve, Regina [mater misericordiae] : début de l'une des quatre antiennes à la Vierge qui, suivant le propre du temps, se chantent après complies.

Les extraits de la strophe d'introduction (374) sont en dehors de cet ensemble :

Cum his qui oderunt pacem [eram pacificus] : Ps. 119, 7, quatrième psaume chanté le lundi à vêpres.

Ecce quam bonum [et quam jucundum habitare fratres in unum] : Ps. 132, 1, deuxième psaume chanté le jeudi à vêpres.

In noctibus extollite [manus vestras in sancta] : Ps. 133, 2, dernier psaume chanté à complies.

II. — LA *Consultatio Sacerdotum*.

Le manuscrit S, qui se termine par un choix de pièces de notre auteur, étrangères certainement au *Libro de Buen Amor* proprement dit, offre à la fin de sa collection un développement intitulé *Cantica de los clerigos de Talavera*. Nous y assistons à une sorte de chapitre burlesque, à une assemblée de clercs effarés par l'arrivée d'une lettre de leur archevêque don Gil qui leur enjoint de se séparer de leurs concubines. La question donne lieu à une discussion passionnée et l'on décide de résister à l'ordre du prélat, au besoin de faire appel au roi, chez qui on espère trouver une compréhension plus large des besoins naturels communs à tous les hommes.

L'archevêque don Gil dont il est question au second vers de la pièce (1690 b) ne peut être que don Gil Alborno, archevêque de Tolède de 1337 à 1350 ou 1351, celui-là même dont les manuscrits nous affirment qu'il fit mettre en prison notre joyeux poète. Ce premier point étant indubitable, il a incité les critiques ¹ à voir dans l'ensemble du développement le reflet, sinon la peinture, de quelque événement réel et à considérer que le chapitre de Talavera avait véritablement levé l'étendard de la révolte contre les décisions de son rigoriste *praeses*. Sur le rôle de Juan Ruiz, il y aurait doute ; a-t-il pris part lui-même à cette étrange discussion ? a-t-il été simplement le porteur des lettres de son supérieur ? en tout cas, on voit dans sa composition une critique, badine quant au ton, mais vigoureuse au fond, de l'intempérance du clergé de l'époque et du diocèse.

A toutes ces interprétations fantaisistes a coupé court la consta-

1. Cejador et surtout Jara, *Alborno in Castilla*, Madrid, 1914, pp. 176-186.

tation faite par M. Menéndez Pidal¹ que nous avons tout simplement à faire à une adaptation d'un texte latin, ou plutôt d'un groupe de textes latins célèbres, bien plus anciens que le *Libro de Buen Amor*, et destinés à ridiculiser les efforts de vertueux prélats qui tentaient de mettre un terme à la vie privée scandaleuse que menaient trop souvent encore le bas et le moyen clergé.

Nous possédons en effet trois poésies latines antérieures d'au moins un siècle à notre poète (début du XIII^e siècle) et qui traitent le même sujet. Dans les trois pièces, on voit des membres du clergé s'assembler à l'annonce qu'il va leur falloir se séparer de leurs concubines, prendre la parole chacun leur tour, discuter de la question en mêlant des arguments d'ordre pratique ou juridique à de violentes invectives contre le pape et l'évêque, et décider finalement de ne pas obéir à l'ordre donné. On les désigne par leurs premiers mots :

1^o *Prisciani regula penitus cassatur...*

2^o *Clerus et presbyteri nuper consedere...*

3^o *Rumor novus Angliae partes peragravit...*

Malheureusement, en dépit de leur intérêt, elles ont été quelque peu négligées par les érudits modernes et on est encore aujourd'hui contraint de recourir, pour le texte, à l'édition de Wright², édition qui, du reste, remonte pour l'essentiel à celle de Flacius Illyricus, Bâle 1556. Toutefois la première pièce en entier, la seconde en partie, sont reproduites chez M^{me} O. Dobiache-Rojdesvensky³. De même que nous ne possédons pas de texte critique de ces trois pièces, nous ne sommes pas non plus très renseignés sur leur lieu d'origine ni sur les circonstances précises qui leur ont donné naissance. Cependant on peut tenir pour certain que les trois pièces sont étroitement apparentées, car elles ont en commun des expressions et même des strophes entières. Le point de départ semble être l'Angleterre qui est citée dans le n^o 3 et où la résistance aux décrets imposant le célibat aux clercs a été particulièrement vive. En ce qui concerne la date, on peut penser aux efforts d'Alexandre III et d'Innocent III pour redonner un peu de dignité à la vie ecclésiastique (fin du XII^e, début du XIII^e siècle). En tout cas le succès de l'idée a dû être immense dans le milieu des clercs, puisque nous la voyons reprise en latin au moins trois fois de suite. L'adaptation vulgaire qui nous occupe, si postérieure à ses modèles, en est une preuve supplémentaire.

Les rapports de détail entre le texte espagnol et les textes latins ont été suffisamment indiqués par M. Menéndez Pidal ; nous n'y reviendrons pas. Nous noterons cependant que les personnages qui

1. *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 268 ss.

2. *The latin poems... to Walter Map*, London, 1841, pp. 171 ss.

3. *La poésie des goliards*, Paris, 1931, pp. 127 ss.

prennent la parole chez Juan Ruiz, quoique moins nombreux, sont choisis parmi les protagonistes de la *Consultatio sacerdotum*, inc. *Clerus et presbyteri* ; c'est d'abord le doyen, *dean*, 1696 *b*, *decanus*, *Consultatio*, v. 33 — puis le trésorier ou dépensier, *thesorero*, 1701 *a*, *cellarius*, *Consultatio*, v. 25 — enfin le chantre, *chantre*, 1705 *a*, *cantor*, *Consultatio*, v. 25. Au vers 1700 *a*, Juan Ruiz déclare que le doyen

demando los apostoles e todo lo que mas vale.

En effet, dans la *Consultatio*, un des prêtres s'écrie :

credo quod hanc, domini, nostis elementinam :
omnis debet clericus habere concubinam.

Il s'agit sans doute, comme l'a indiqué Lehmann¹, d'une allusion au VI^e canon des apôtres attribué à Clément I : « Episcopus aut presbyter uxorem propriam nequaquam sub obtentu religionis abjiciat. Si vero rejecerit, excommunicetur et si perseveraverit, dejiciatur² ». Quant à l'apôtre dont il s'agit, c'est évidemment Saint Paul. En effet, dans la pièce *Prisciani regula* il est dit :

Paulus celos rapitur ad superiores...
Ad nos tandem rediens instruensque mores :
« Suas, inquit, habeant quilibet uxores ».

Le texte de Saint Paul dont il est ici question se trouve dans la première aux Corinthiens, VII, 2 : « propter fornicationem autem unusquisque habeat suam uxorem³ », et il a souvent été utilisé par les goliards pour justifier le mariage des clercs, ou tout au moins leur concubinage. On lit, par exemple, dans la pièce *de grege pontificum* de la collection d'Arundel³ :

sed si dicas « contine »,
dicet « in volumine
Pauli continetur
non ut quisque contineat,
sed ut quisque habeat
cum qua fornicetur ».

Enfin au vers 1700 *a*, M. Menéndez Pidal a évidemment raison de lire

nobis enim dimittere, dixoles, quoniam suave,

c'est la transcription du vers 10 de la *Prisciani regula* ;

nobis est dimittere quoniam suave.

1. *Die Parodie...*, p. 161.

2. Migne, t. 130, p. 15.

3. Ed. W. Meyer, p. 43.

Mais l'interprétation des deux derniers mots est erronée ; *suave* ne désigne pas la *barragana*, malgré le dernier vers de la pièce : *quisque presbyter cum sua suavi* : c'est *quoniam* qui joue ici le rôle de substantif. A plus forte raison ne faut-il pas corriger la fin du vers en *quod est tam suave*, comme le voudrait M. F. Lot¹. Quant à la valeur de ce *quoniam*, le jeu de mots d'origine grammaticale, mais à sens obscène qui se trouve au vers 122 de la *Consultatio*² va nous le faire comprendre :

omne quare, ait, habet suum quia.

De la même façon, dans les *Lamentations* de Matheolus³, l'auteur reprochant aux nonnes leurs trop fréquentes sorties, s'écrie :

1235 Patres et matres se fingunt velle videre...
ut satient « quoniam », cum « quippe » suis spatiantur,

et l'auteur des *Erotica verba*, publiés à la suite de l'édition de Rabelais chez Louis Jannet⁴, dit tout crûment : *quoniam bonus* (sic) : la nature de la femme, — ce qui rappelle le *quoniam suave* de Juan Ruiz et celui du texte latin, son modèle.

Un coup d'œil jeté sur les correspondances établies par M. Menéndez Pidal suffit à montrer que le texte imité par notre Archiprêtre n'est aucun des trois textes imprimés jusqu'à ce jour. Peut-être a-t-il connu plusieurs versions du même thème, peut-être aussi une version disparue qui groupait les éléments du développement d'une autre façon que celles que nous connaissons : la question est sans grande importance.

Nous avons dit plus haut qu'il fallait renoncer à voir dans la *Cantica de los clerigos de Talavera* la peinture d'un incident réel ; les lignes qui précèdent le démontrent surabondamment ; pourtant il est bien certain que les événements contemporains ont dû être pour quelque chose dans l'inspiration de notre poète. N'oublions pas que le nom du dignitaire ecclésiastique en cause — don Gil — n'est pas un nom fictif ou supposé et que la pièce est en quelque sorte datée — *en las calendas de abril*. Malgré la facilité de la rime, nous n'avons aucune raison, jusqu'à nouvel ordre, de révoquer en doute cette assertion. Est-il possible de préciser davantage ?

La question du mariage des clercs a été, si l'on peut dire, d'actualité pendant tout le Moyen Âge. Pourtant son acuité a varié selon les

1. Note à O. Dobiache-Rojdesvensky, *op. cit.*, p. 127.

2. Wright, p. 177.

3. Ed. van Hamel, Paris, 1892-1905.

4. Paris, 1823, t. III, p. 478.

époques et selon les régions. Théoriquement, elle était au ^{xiv}^e siècle réglée depuis longtemps ; après une période d'incertitude aux ^{ix}^e et ^x^e siècles, quatre papes surtout avaient travaillé à imposer le célibat, Léon X au concile de Rome de 1050, Grégoire VII au concile de Rome de 1074, Urbain II au concile de Melfi de 1089 et Calixte II au concile du Latran de 1123. Mais leurs décisions étaient restées dans bien des pays lettre morte et une nouvelle offensive contre le concubinage des clercs fut déclenchée d'abord par Alexandre III au troisième concile œcuménique du Latran (1179), puis par Innocent III, au quatrième concile œcuménique du même lieu (1215). Toute la ^{xviii}^e partie du concile de 1179, comprenant quinze canons ¹ s'intitule *de clericis matrimonio copulatis et aliis fornicariis habentibus* et le ^{xiv}^e canon du concile de 1215 rappelait ce texte en termes sévères, en en prescrivant l'application rigoureuse ². Pourtant, en dépit de leurs efforts, les deux derniers venus ne semblent pas avoir été beaucoup plus heureux que leurs prédécesseurs. Pour ne citer que quelques exemples, le concile de Sens de 1269 (Mansi, XXIV, 3) rappelle les décisions de Gallo, légat d'Innocent III *in partibus Galliæ* en 1208 (Mansi, XXII, 763), et se plaint qu'elles ne soient guère respectées. Le concile de Cologne de 1280 (Mansi, XXIV, 346) reprend sans conviction les règles édictées déjà en 1260 (Mansi, XXIII, 1013). Le concile de Melfi de 1284 (Mansi, XXIV, 572) en appelle aux décisions d'Alexandre III. En Angleterre, le légat Othobonus, au concile de Londres de 1268 (Mansi, XXIII, 1223) avait essayé de régler la situation ; peine perdue : le concile de Reading de 1279 (Mansi, XXIV, 263) constate que les constitutions de 1268 ne sont sans doute pas suffisamment connues des intéressés puisqu'elles restent sans effet et il en ordonne à nouveau la publication ; quelque dix ans plus tard, à Exeter en 1287, une assemblée du clergé est obligée de ramener à la mémoire et la décision de Reading et celle de Londres. De longtemps les choses ne devaient guère changer.

1. Mansi, XXII, 348-352.

2. La question des prêtres mariés et de la validité de leur sacerdoce est souvent débattue dans la littérature ecclésiastique de la fin du ^{xi}^e et du début du ^{xii}^e siècle. On trouvera une attaque contre les décisions de Grégoire VII dans un pamphlet paru entre 1075 et 1079 (MON. GERM. HIST., *Libelli de lite*, I, 254), une discussion sur ces mêmes décisions de Bernold, moine de Saint-Blasien (Id., *ibid.*, II, p. 7-26) ; un pamphlet de Sigebert contre ceux qui méprisent les messes dites par des prêtres mariés (peu après 1075, Id., *ibid.*, II, 437-438) ; cf. contra un autre pamphlet anonyme de 1111 (Id., *ibid.*, III, 2-11) ; une défense des prêtres mariés (Id., *ibid.*, III, 588-596, entre 1075 et 1080) — de leurs enfants (Id., *ibid.*, III, 579-584) ; cf. encore Id., *ibid.*, III, 655 ss. un opuscule *An liceat sacerdotibus inire matrimonium* et un autre *Apologia pro filiis sacerdotum et concubinarum*. Honoré d'Autun nous a laissé un petit traité *De Presbyteris concubinariis seu offenciculum sacerdotum* (Id., *ibid.*, III, 39-63), où il adopte une position rigoriste. Le texte de Saint Paul cité plus haut, I Cor. VII, 2, y est réfuté.

En Espagne, à l'époque de notre Archiprêtre, toutes ces questions de discipline se réglaient d'après les décisions du concile national de Valladolid de 1322, *auctoritate Guillermi Sabinensis episcopi et sedis apostolicæ legati celebratum*. Les canons 6 et 7 de ce concile se rapportaient, le premier à la dignité de la vie ecclésiastique, *de vita et honestate clericorum*, le second à la question particulière des concubines, *de cohabitatione clericorum et mulierum*. Ce dernier est fort long, trois colonnes et demie du Mansi (XXV, 700-704) ; il fixe minutieusement les peines à infliger aux contrevenants et aux récalcitrants, preuve de l'importance que l'on attachait à la question et de la profondeur du mal : « Quia clericorum nonnulli, famæ suæ prodigi et salutis, in concubinato publico vitam ducunt enormiter dissolutam. » Les clercs pourvus d'un bénéfice avaient deux mois pour se séparer de leurs *barraganas*. A ce moment, ils perdaient un tiers de leurs revenus. Après deux autres mois, ils perdaient le second tiers ; après deux autres mois encore, le dernier tiers. Quatre mois après, s'ils n'étaient pas venus à résipiscence, ils étaient déchus de leur bénéfice et rendus inhabiles à être à nouveau promus pendant cinq mois. En cas d'opiniâtreté et surtout au cas où les clercs retiendraient les bénéfices auxquels ils n'avaient plus droit, ils pouvaient être jetés en prison, et cela pendant deux ans : « Ac tam beneficiati quam non beneficiati, qui ea sic retinere præsumpserint, per suos prelatos per biennium ad minus in carcere detrudantur. » N'aurions-nous pas là par hasard les motifs de l'emprisonnement de notre poète ? Naturellement la sépulture chrétienne était refusée aux concubines.

Malgré la rigueur de ces décisions, l'ancien état de choses subsista : au concile de Tolède de 1324, il n'est pas question des concubines, mais on blâme fortement l'habitude qu'ont les prélats de se complaire chez eux au spectacle que les *soldaderas* donnent de leur corps (Mansi, XXV, 730, canon II). En 1335, au concile de Salamanque, le canon III s'intitule à son tour *de vita et honestate clericorum* (Mansi, XXV, 1049) : on y constate que la constitution contre les clercs *amancebados* n'est pas respectée et on s'efforce de la remettre en vigueur.

Nous arrivons maintenant aux années de gestion épiscopale d'Albornoz et aux conciles et synodes auxquels il est permis de croire que notre auteur a assisté. Les réunions dont des traces ont été conservées sont au nombre de quatre : un concile provincial tenu à Tolède le 19 mai 1339 ; un synode provincial tenu également à Tolède le 16 avril 1342 ; un concile provincial tenu à Alcalá de Henares le 22 avril 1345 et qui avait été précédé dix jours auparavant d'une réunion dans la même ville ; enfin un concile provincial tenu à Alcalá le 13 ou le 24 avril 1347. Les décisions de la première (Tolède 1339) et de la dernière de ces réunions (Alcalá 1347) sont dans le Mansi ;

celles de la troisième (Alcala 1345) dans Tejada¹ ainsi que dans Hefele² ; je ne connais la seconde — la plus importante pour notre sujet — que par Jara³, lequel malheureusement ne cite pas ses sources, peut-être Tejada que je ne puis consulter.

La question du concubinage des prêtres ne fut traitée qu'à la réunion d'Alcalá en 1342. D'après Jara, les décisions de Valladolid y furent rappelées et aggravées. Bien qu'il soit peut-être hardi de tirer de trop précises conclusions d'indices aussi vagues, il est permis de supposer que c'est cette réunion qui engagea notre poète à rédiger une adaptation vulgaire de la *Consultatio sacerdotum*, soit qu'il ait voulu traduire l'émotion qui s'empara des milieux ecclésiastiques à voir réapparaître une question dont plus d'un pensait vraisemblablement qu'elle était enterrée — soit qu'il ait voulu souligner d'un persiflage moqueur la vanité des efforts de son rigide archevêque. La date que porte la pièce, *calendas de abril*, fait, il est vrai, difficulté, le synode étant du seize. On peut croire, pourtant, que la décision du synode avait été précédée de lettres circulaires rappelant les décisions de 1322 ; le point en question ne pouvait en effet faire l'objet de nouvelles discussions, la doctrine à son sujet étant fixée depuis longtemps, et il semble bien, pour des raisons que nous ignorons, que c'est surtout en ce printemps 1342 qu'Albornoz se soit préoccupé de la vie privée et du célibat de ses clercs. Jara⁴ place la *cantica* en relation avec le concile de 1339, Baist⁵ avec celui d'Alcalá de 1347, tous deux sans raison apparente. La date de 1342 me semble à tous égards préférable. Elle a de plus l'avantage, si vraiment l'emprisonnement de notre poète à quelque rapport avec cette question, d'expliquer pourquoi il était enfermé l'année suivante en 1343, date de la seconde rédaction de son poème⁶.

Qu'il me soit permis pour conclure d'ajouter que l'état de choses contre lequel s'élevait le cardinal Albornoz n'était pas près de prendre fin. Le concile de Palencia de 1388 constatait que la constitution de 1322 n'était pas observée, *usquequaque non exstitit observata*, et il en reprend en détail les prescriptions (Mansi, XXVI, 738-741) ; cent ans plus tard, au concile d'Aranda de 1473, même remarque ; le canon IX s'intitule : « Processus qui debet fieri contra clericos qui publice tenent concubinam. » On y trouve cette remarque intéressante pour notre texte que le péché est plus grand encore si la concubine est une nonne ou une infidèle : « quod publice concubinam seu

1. *Colección de Cánones...*, VI, 72.

2. *Histoire des Conciles...*, VI, 2, 90.

3. *Albornoz en Castilla*, p. 184.

4. *Op. cit.*, pp. 171 ss.

5. *Grundriss de Gröber*, II, 2, 407.

6. Cf. le ms. S, str. 1634 et la seconde préface, str. 1-10.

concubinas detineant infideles aut moniales¹. » En 1512, à la veille du concile de Trente, sous la primatie de Ximenes, l'assemblée du clergé de la province de Séville est encore contrainte de rappeler une constitution promulguée près de deux siècles auparavant, mais avec plus de sévérité cette fois : le délai accordé aux prêtres contrevenants n'est plus que de neuf jours².

On sait que le pouvoir civil n'était pas resté non plus indifférent à cette plaie qui contribuait si fort à discréditer le clergé. M. Menéndez Pidal³ a cité une décision des *cortes* de Valladolid en 1351, qui s'efforce de mettre un frein au luxe des vêtements chez les *barraganas de clerigos* : même règlement repris par les *cortes* de Briviesca sous les Rois Catholiques⁴ et il faut croire que la générosité des prêtres en cette matière était proverbiale, puisque Lope de Ayala la mentionne⁵ et que l'Archiprêtre de Talavera, dans son *Corbacho*⁶, déclare que ce qui fait les succès amoureux des clercs, ce sont les riches atours dont ils savent parer leurs dames. N'oublions pas que Juan Ruiz fait déclarer à son doyen (str. 1698) qu'il vient justement de donner à sa belle douze mesures de drap.

Près d'un demi-siècle avant Juan Ruiz, un jongleur anonyme avait repris en Espagne le vieux thème des débats du clerc et du chevalier et il avait fait subir au développement traditionnel un certain nombre de transformations pour le mettre en harmonie avec la réalité qu'il connaissait. Le clerc qui défend Maria n'est plus tout à fait le clerc de la Flora du vieux poème latin, ni même celui de la Blancheflor de la version française ; ce n'est plus le jeune homme frais émoulu des universités où il a pris connaissance par la littérature de ce qu'est la vraie courtoisie, la fine amour ; c'est tout simplement le curé du village, celui qui dit la messe, vit des offrandes de ses paroissiens et voit reléguée au dernier rang de l'assemblée des fidèles, à une place honteuse, la femme avec qui il vit, la *monaguesa*, la prêtresse, la femme au prêtre des fabliaux français.

On peut donc dire qu'en dépit de ses modèles latins, la *cantica de los clerigos de Talavera* plonge en plein dans la réalité contemporaine.

1. Mansi, XXXII, 389-391.

2. Mansi, XXXIII, 605.

3. *Poesía juglaresca y juglares*, p. 268, note.

4. Cf. J. H. Mariéjol, *L'Espagne sous Ferdinand et Isabelle*, Paris, 1892, p. 266.

5. *Rimado de Palacio*, str. 227, cf. encore str. 220 et 224.

6. Liv. I, ch. XI, p. 106 de l'édition. Bibl. Clás.

III. — LA TOUTE-PUISSANCE DE L'ARGENT.

Les strophes 490-512 de notre poème nous offrent une vivante satire des ravages exercés dans la société par l'amour des richesses et la soif de l'argent. A ce titre donc le développement reprend un vieux thème bien connu des moralistes et dont il ne serait pas difficile de trouver les premiers échos chez les satiriques latins, Perse, Juvénal ou Martial. A plus forte raison, les littératures contemporaines en pourraient-elles offrir de nombreux exemples et il y a longtemps que l'on a cité, à propos du passage qui nous occupe, la *letrilla* de Quedo : *Poderoso caballero es don Dinero* ou celle de Gongora : *Dineros son calidad*.

Mais la satire chez Juan Ruiz prend une forme bien particulière, s'attache à des objets précis, et, de ce fait, elle rentre dans un ensemble déterminé de pièces médiévales, dont les plus significatives sont rédigées en latin et relèvent de la littérature dite goliardique.

Si nous analysons, en effet, notre développement, nous trouvons que les abus auxquels il s'attaque avec le plus de vigueur relèvent du domaine ecclésiastique. C'est d'abord la simonie et la vénalité de la cour romaine (str. 492-495), puis la vénalité de la justice, entendez surtout de la justice ecclésiastique (str. 496-499), enfin l'avidité des ordres religieux (str. 503-507). Or ce sont bien là les abus qui ont le plus excité la verve et la rancœur des clercs malheureux à qui la fortune n'avait pas souri en dépit de leurs talents, et qui voyaient les grasses prébendes réservées ou distribuées à ceux-là seuls qui étaient en état d'en payer le prix aux dispensateurs. Aussi bien est-ce dans les satires qu'ils ont laissées et où ils ont en quelque sorte cherché une consolation à leurs espoirs déçus que nous allons rencontrer la source d'inspiration de notre poète.

Il est juste d'ajouter que ces trois points fondamentaux sont accompagnés chez Juan Ruiz de quelques remarques plus générales (str. 490-491, str. 500-502) et que l'ensemble se termine sur un développement contre la cupidité de la femme (508-512). Ce développement fait rentrer notre passage dans la suite générale du poème : il s'agit, en effet, de mettre entre les mains de l'amoureux le moyen de conquérir le cœur de sa belle, et l'argent, paraît-il, n'est pas une arme à négliger. Mais ces développements ne sont pas inconnus non plus à nos pauvres clercs : eux aussi ont jeté un œil d'envie sur les riches parures, les tables bien servies auxquelles il leur fallait renoncer ; eux aussi ont vu plus d'une fois disparaître au bras d'un autre la femme que, dans leur cœur, ils désiraient.

On trouvera dans le livre de Lehmann déjà cité ¹ une revue suggestive des textes latins essentiels qui se sont attaqués aux avantages sacrilèges que conférait la fortune. Rappelons seulement ici qu'une des plus anciennes et des plus vigoureuses satires contre l'avidité romaine est sans doute l'œuvre d'un Espagnol — le *Tractatus Garsix Toletani* ² — et nous aurons ainsi montré que Juan Ruiz avait, chez ses compatriotes même, d'illustres prédécesseurs. Les textes analysés par Lehmann sont extrêmement nombreux ; la liste pourtant en pourrait facilement être allongée. C'est ainsi que dans la collection de proverbes latins publiée par Werner ³ figurent des *Versus de nummo per omnes casus*, où le mot *nummus* revient d'une façon aussi lancinante que dans la pièce dont nous allons nous occuper tout à l'heure :

Imus fit summus, hunc quando juvat bene nummus.
Vix fiunt summi nunc absque juvamine nummi...
Copia nummorum lenit mentes dominorum.
Laudes do nummis, per quos par sum modo summis...

Parmi les pièces satiriques de Marbod de Rennes ⁴, en figure une intitulée *Quomodo servitur nummo* où sont développées les mêmes idées que chez l'Archiprêtre :

Princeps, prælatus, monachi populique senatus,
Clericus et miles, mulier sexusque virilis
Nummo lætantur jussisque suis famulantur,

et plus bas

Quod fuit injustum, fit nummo judice justum,

et encore

Justum disjungit, vetitumque per munera jungit
Curia pontificum, quamvis videatur iniquum.

Un poème d'Hildebert de Lavardin, publié en partie et faussement intitulé *de nummo* dans la Patrologie ⁵ contient à propos de l'avarice un long développement sur la puissance de l'argent. Gautier de Châtillon a repris lui aussi le thème jusqu'à la satiété ⁶. La « comédie

1. *Parodie im Mittelalter*, pp. 43-84.

2. MON. GERM. HIST., *Libelli de lite*, II, pp. 424 ss.

3. *Lat. Sprichw. und Sinnspr. des Mittelalters*, Heidelberg, 1912, p. 40.

4. Migne, t. 171, p. 1727.

5. Migne, t. 171, p. 1402. Cf. Hauréau, *Not. et Extr.*, XXVIII, 2^e part., 1878, pp. 319-321. Ce dernier article mentionne un autre poème *de nummo* attribué à Godefroi de Cambrai. Cf. encore *Carmina Burana* (éd. Schmeller) n^{os} CLXX et CLXX a.

6. In *Moralische-satirische Gedichte*, éd. Strecker, Heidelberg, 1929. Cf. en part. IV, str. 5-14 et IV, str. 23, à propos des femmes :

Nolle pudicitiam, nummos autem velle,
hoc omnes discunt ante alpha et beta puellae,

élégiaque » n'a pas manqué d'utiliser le lieu commun. L'*Alda* de Guillaume de Blois nous offre, vv. 211-234, un développement très curieux sur la toute-puissance de l'argent, où nous voyons réapparaître, revêtus d'un travestissement antique, tous les abus contemporains contre lesquels s'élevaient les moralistes ; cette fois, c'est Jupiter lui-même qu'on accuse de simonie :

Templa locant etiam superi sua, pontificatum
vendit pontifici Juppiter ipse suo...
Venditur introitus templi prohibetque sacerdos
ante Jovem vacuas munere ferre manus...
Ante Jovem causas inhonestas munus honestat
absolvitque reos innocuosque ligat ¹.

Au milieu de ce concert de voix unanimes, notre poète n'avait donc que l'embarras du choix lorsqu'à son tour le sujet le tenta. Pourtant, il s'est surtout inspiré d'une pièce, de beaucoup la plus répandue, et qui figure en particulier dans la collection des *Carmina Burana*. Elle peut se lire aujourd'hui avec toutes ses variantes, et elles sont nombreuses, dans l'édition Hilka et Schumann ², inc. *In terra summus rex est hoc tempore nummus*. Il s'agit d'une série d'hexamètres — la composition primitive en comprenait sans doute cinquante — formant chacun une sorte de proverbe ou formule ; le mot *nummus* revient à chaque vers et produit par sa répétition même un effet puissant. Sous cette forme ce petit poème a connu un succès extraordinaire. Les éditeurs ne citent pas moins de quarante-quatre manuscrits qui nous l'ont conservé et huit rééditions modernes : encore ont-ils négligé celle d'Amador de los Ríos ³, et celle de Bonilla ⁴. Le même succès est encore attesté par une adaptation française : *de dan Denier* ⁵ et deux adaptations anglaises : *Sir Penny* ⁶.

et le refrain des six premières strophes de X :

Nummus vincit, nummus regnat, nummus cunctis imperat,
reos solvit, justos ligat, impedit et liberat.

1. Cf. encore *Miles gloriosus*, vv. 81-90 :

Munera rhetoricos penitus novere colores,
nummus ubi loquitur, Tullius ipse silet.

On attribuait à Ovide le distique suivant :

Auro perficitur quidquid captatur inique
nemoque, praetensio munere, vana rogat.

On trouvera dans C. Pascal, *Poesia latina medievale*, Catania, 1907, p. 00, l'utilisation qui en a été faite par Hildebert, Petrus Cantor et Giraud de Cambrai.

2. *Carmina Burana*, Heidelberg, 1930, I, pp. 15 s., n° 11.

3. *Hist. critica*, II, p. 355.

4. *Anales de la litt. esp.*, p. 145.

5. Ed. Jubinal, *Jongleurs et Trouvères*, Paris, 1835, pp. 94-100.

6. Ed. Wright *The latin poems... to Walter Map*, London, 1841, pp. 359 et 361.

Il ne semble pas que la version française ait été connue de Juan Ruiz.

Les rapprochements suivants, de valeur inégale, mais dont quelques-uns révèlent la traduction pure et simple, sont décisifs :

- 490 *c* ffaze correr al coxo e al mudo fabrar, ..
 40 et facit audire surdum claudumque salire.
 502 comia muchos manjares de divessas naturas,
 vistia los nobles paños, doradas vestiduras,
 traya joyas preçiosas en vyçios e folguras,
 guarnimientos estraños, nobles cavalgadasras.
 29 in Nummi mensa sunt splendida fercula densa.
 32 Nummus famosas vestes gerit et pretiosas,
 Nummo splendorem dant vestes exteriorem,
 Nummus eos gestat lapides quos India praestat.
 508 Toda muger del mundo e dueña de alteza
 pagase del dinero e de mucha riqueza.
 16 Nummus venales dominas facit imperiales.
 500 *d* Cuantos son en el mundo, le besan hoy la mano.
 35 Nummus dulce putat quod eum gens tota salutat.
 491 Sea un omne nescio e rudo labrador,
 los dyneros le fazen fidalgo e sabydor.
 500 el faze cavalleros de neçios aldeanos,
 condes e ricos omes de algunos vyllanos.
 47 quem genus infamat, Nummus « Probus est homo » clamat.
 1 *b* per Nummum multi sapiunt hoc tempore stulti.
 49 *g* Nummus donetur, stultus jam doctus habetur.
 497 por todo el mundo faze cosas maravillosas.
 37 Nummus adoratur, quia virtutes operatur.
 512 derrueca fuerte muro e derriba gran torre.
 36 Nummus et invadit et que vult oppida tradit.
 511 el dar quebranta peñas, fiende dura madera.
 2 *b* Nummus mollificat adamantem...

Contre l'avidité des moines, cf.

- 5 Nummum nigrorum veneratur turba priorum.
 5 *a* Nummum plus grisei cupiunt quam plebs monachorum

Contre la vénalité de la curie romaine,

- 3 Nummo venalis favet ordo pontificalis.

Il y a lieu de penser au reste que pour chacun de ses développements notre auteur a pu s'inspirer de textes analogues, dont il a incorporé la substance à son texte de base.

Ainsi le mouvement de la strophe 493 :

Yo vi en corte de Roma, do es la santidat,

a son pendant sans doute dans le vers 42 de la composition *In terra summus*,

Vidi cantantem Nummum, missam celebrantem,

mais surtout dans le début de la strophe 3 du poème de Gautier de Châtillon, *Propter Sion non tacebo* :

Vidi, vidi caput mundi,
instar maris et profundî,
vorax guttur Siculi.

Ce mouvement est du reste emprunté au style biblique ¹, et point n'est besoin de supposer, comme on l'a fait, un voyage de notre auteur à Rome ou à Avignon.

On notera également le parallélisme d'inspiration entre les strophes 494-495 et Gautier de Châtillon ² :

Eligendi præsulis quotiens fit mentio,
in primis requiritur, cum quanto marsupio
interesse poterit Romano concilio,
et ita de moribus ultima fit quaestio.

Il paraît inutile d'indiquer ici les pièces si célèbres qui s'attaquent à la simonie, telles que *Licet aeger cum aegrotis* ³, *Utar contra vitia* ⁴, *Tanto viro locuturi* ⁵, *Bulla fulminante* ⁶, toutes pièces où l'avidité romaine est stigmatisée et qui ont couru les milieux des clercs : notre auteur les a sûrement connues et a pu s'en inspirer.

Les attaques contre l'avidité des moines sont nombreuses aussi. Jusqu'à la fin du ^{xiii}e siècle, c'est aux Cisterciens surtout qu'on reproche leur avarice ; nous ne citerons que le violent chapitre de Walter Map dans son *de nugis curialium*, intitulé *Incidencia de monachia* ⁷. Plus tard, ce sont les ordres mendiants qui feront les frais de la satire :

Sanctum Franciscum non dicunt tangere viscum,
sed Francissite tangunt fiscum sine lite,

dit un catéchisme parodique publié par Lehmann ⁸ et l'on chantera aussi :

1. Cf. *Carmina Burana*, éd. Hilka et Schumann, II, p. 71.

2. *Ed. cit.*, V, 11.

3. *Carmina Burana*, éd. Hilka et Schumann, I, 8.

4. *Ibid.*, I, 42.

5. G. de Châtillon, *éd. cit.*, II.

6. *Carmina Burana*, éd. Schmeller, XCIII, str. 2 et XCIV, str. 1 et 3.

7. Ed. James, *Anedota Oxoniensia*, 1914, pp. 40 ss.

8. *Op. cit.*, *Anhang*, p. 18.

Sunt plures gentes communiter accipientes
 et paucis dantes, in omni tempore rogantes (*sic*).
 Dum sunt intrantes, loca per diversa meantes,
 tunc sunt clamantes : Deus odit dona negantes,
 diligit et dantes. Sic sunt per saecula meantes.

Pour le thème de la cupidité de la femme, outre les rapprochements cités plus haut, nous ajouterons les vers de l'*Alda* :

- 243 Non genus aut forman moresve requirit amantis
 femina ; de precio est quaestio prima suo.
 Non dantem sed munus amat ; metitur amorem
 ex dono ; quantum donat, amatur amans.

Par ailleurs, bien que le thème de la toute puissance de l'argent ait été un thème favori de la poésie latine surtout, il n'a pas laissé de s'infiltrer également dans les littératures en langue vulgaire. Nous avons déjà cité, pour la France, le poème de *dan Denier* ; on pourrait ajouter les vv. 621-786 de la *Bible* de Guiot de Provins¹, violente invective contre l'avidité de Rome, et les vv. 3244-3271 du *Couronnement de Renart*² où le mot *Argent* repris tous les deux vers, semble vouloir reproduire le mouvement de la pièce latine ci-dessus signalée. En Espagne, on pourrait signaler les strophes 76-81 du *Rimado de Palacio*, qui témoignent d'une inspiration en partie identique à celle de l'Archiprêtre ; cf. en particulier :

- 77 Aqui es simonia que faze mucho mal ;
 a quien tiene oro e plata cinco obispados val ;
 aunque sea letrado, si aquesto le fal,
 non le daran beneficio por la su decretal,

et encore à propos des cardinaux :

- 228 Non fablo en ximonia nin en otros muchos males,
 que andan por la corte entre los cardenales,
 quien les presenta copas buenas con sus sennales
 rrecabdara obispados e otras cosas tales.

On se rapportera également à l'anecdote racontée dans le *Caballero Zifar*³.

Tous ces rapprochements qu'il serait facile de multiplier, montrent que la satire de notre poète ne reste pas dans le vague en se bornant à des généralités ; elle s'attache au contraire à quelques points précis, ceux-là même qui au même moment, mais en d'autres régions, exci-

1. Ed. Orr, Manchester, 1915.

2. Ed. A. Foulet, Elliott Monographs, 24, Paris, 1929.

3. Ed. Wagner, ch. 173, p. 375.

taient l'indignation vertueuse ou le sourire désabusé d'autres moralistes. Le point intéressant à noter, c'est qu'une fois de plus la communauté d'inspiration ou la similitude des thèmes et des procédés d'exposition résulte de la présence et de l'utilisation par les écrivains en langue vulgaire d'un substrat latin répandu dans toute l'Europe, et cette littérature, bien commun de tout la *clergie* chrétienne, permettait à un clerc obscur mais cultivé des bords du Henares ou du Tage de vibrer à l'unisson de ses frères les plus lointains.

CHAPITRE IX

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

Avec la strophe 1064 commence dans le *Libro de Buen Amor* un long épisode qui s'étend jusqu'à la strophe 1314, épisode composé d'éléments hétéroclites, mais que la verve et l'habileté de notre poète ont réussi à fondre en un tout harmonieux où se révèle une vigoureuse unité d'inspiration.

Cet épisode nous dépeint d'abord une bataille qui met aux prises les troupes de don Carnal et de doña Quaresma, personnages symbolisant, le premier le temps où l'on peut faire gras, le second la période de jeûne qui précède les fêtes de Pâques. Après la défaite de Carnal (str. 1127), celui-ci se voit imposer une confession, une pénitence et un emprisonnement (str. 1128-1172). Peu à peu il reprend toutefois quelque force, de l'assurance, et, tandis que doña Quaresma vaque à ses affaires, il réussit à tromper la surveillance de son gardien, don Ayuno (le jeûne), à se réfugier dans la juiverie de Tolède, puis, grâce à la complicité des bouchers du quartier, à s'enfuir dans la montagne, d'où il défie à nouveau son adversaire victorieuse. Celle-ci, sentant que son heure est passée, s'enfuit honteuse sous un déguisement de pèlerin (str. 1173-1209) et don Carnal fait une entrée triomphale et burlesque dans ses anciens états (str. 1210-1224). Mais cette fois il ne revient pas seul, il n'est que le fourrier d'un prince plus puissant, plus désiré que lui, plus charmant aussi, don Amor, et l'on voit bientôt apparaître au tournant de la route les enseignes de son cortège somptueux. Vient alors une discussion entre tous ceux qui désirent recevoir un si grand seigneur ; mais celui-ci, ne voulant pas se montrer partial, décide de camper à l'entrée de la ville et il explique au poète ravi, pour qui il a quelque complaisance, le sens des figures qui ornent les parois de sa tente.

Tout le morceau respire une admirable et puissante joie de vivre, un désir effréné de goûter à tous les plaisirs de ce monde si fâcheusement interrompus par la malencontreuse arrivée du Carême. On sent, tout au long du développement, palpiter l'enthousiasme du poète,

soit qu'il énumère les richesses qui peuvent charger une table bien garnie, soit qu'il dépeigne la jubilation trépidante qui s'empare de tous à l'arrivée de l'Amour accueilli comme un dieu. Pâques, c'est non seulement la date religieuse qui rouvre l'ère des succulents repas, c'est aussi l'arrivée du printemps et de son cortège de fleurs, de chant, de gaieté et d'amour. C'est le terme, qui, après les tristesses de l'hiver et du Carême, marque le retour d'une période de bonheur : dans ce sentiment, le développement trouve son unité.

I. — LE COMBAT DE DON CARNAL ET DE DOÑA QUARESMA.

Nous ne nous occuperons pour l'instant que de la première partie de cet ensemble, celle qui concerne plus proprement la bataille de Carnal et de Quaresma, et qui s'étend de la strophe 1067 à la strophe 1224. De ce long morceau il convient de mettre à part le développement sur la confession (1128-1172) dont l'étude a sa place ailleurs.

Au cours de ces cent treize strophes, il nous est raconté comment, à la suite d'un défi en règle et au cours d'une bataille épique, les armées de don Carnal, composées de plats de viande et de gibier, sont mises en déroute par celles de doña Quaresma, composées de tous les poissons et légumes permis en période de jeûne, comment don Carnal est fait prisonnier, confessé de force, mis en prison, comment avec l'aide d'un rabi de Tolède il réussit à s'enfuir et à prendre sa revanche, comment enfin il rentre en possession de ses privilèges perdus.

Nous avons à faire évidemment à une bataille symbolique, genre dérivé par amplification des débats ou *estrijs* dont il nous est resté plus d'un représentant dans les littératures médiévales, tant latine que vulgaires, et dont il est inutile de citer des exemples. La bataille de Carnal et de Quaresma est à placer, pour ce qui est du procédé littéraire, aux côtés de poèmes comme la *Bataille des Vins*, d'Henri d'Andeli, la *Bataille des Sept Arts* ou le *Tournoiement Antechrist*, toutes pièces où nous voyons des personnages irréels vider de vieilles querelles à coups de lances ou d'épées figurées. Il y a longtemps au reste (Wolff et, à sa suite, Puymaigre) que l'on a trouvé ou cru trouver la source d'inspiration de notre auteur en plaçant en regard de son texte la *Bataille de Caresme et de Carnage*, poème français du XIII^e siècle, publié autrefois par Méon et qui se lit aujourd'hui dans l'excellente édition de G. Lozinski¹.

1. Bibl. Hautes Etud., n° 262, Paris, 1933. On trouvera dans les commentaires de cette édition, pp. 85-90, quelques pertinentes remarques sur les rapports de notre bataille avec le genre du débat : il a semblé inutile de les reprendre ici.

C'est ce point que nous voudrions étudier, car nous avouons ne pas croire à l'existence d'un lien direct entre le poème français et le poème espagnol.

Tout d'abord il convient de remarquer que la communauté de sujet en cette occurrence ne prouve pas grand chose. Ce n'est pas le lieu de discuter ici quelle peut être l'origine première du développement, mais je pense que l'auteur français du fabliau qui nous est parvenu n'en était pas lui-même l'inventeur. Il n'a probablement fait qu'utiliser une tradition plus ancienne que lui et on ne se tromperait sans doute guère en la rattachant à cette tendance si puissante du Moyen Age à représenter en réalité et à traduire en action les vérités ou les enseignements même les plus abstraits, ceux de la religion en particulier, tendance qui trouve sa plus parfaite manifestation dans les collections de *Miracles* et de *Moralités*. Or Lozinski ¹ cite une représentation de la *Bataille* qui eut lieu à Tours en 1485. Sans doute cette date est-elle tardive ; mais qui pourrait affirmer que la forme jouée du thème n'est pas antérieure à la forme narrative, la forme théâtre à la forme récit ? Nous aurions à faire à une sorte de représentation sacrée, mais burlesque, qui aurait tiré son inspiration, non point d'un texte scripturaire, mais d'un détail du rite, idée première à laquelle ont pu venir s'amalgamer les souvenirs et les survivances de traditions plus anciennes même que la règle chrétienne. Nul n'ignore qu'encore aujourd'hui, nos fêtes de carnaval présentent le reflet de coutumes dont l'origine échappe à la lumière de l'histoire ². Il est certain qu'au Moyen Age, comme aujourd'hui, les derniers jours gras étaient marqués par des réjouissances et le théâtre y avait sans doute sa place réservée. D'autre part, il est assez naturel de penser qu'en ces circonstances, comme en d'autres, les auteurs ont dû s'inspirer, au moins à l'origine, de la fête qu'ils solennisaient et tirer leur sujet de l'événement même que l'on célébrait, en l'espèce la victoire provisoire de Carême sur Carnage.

Ceci n'est point au reste une hypothèse gratuite. Si la littérature française ne nous a point laissé de monument de cette catégorie, nous avons, en Espagne justement, parmi les églogues théâtrales de Juan del Encina, deux pièces ³ qui furent représentées *en la noche postrera de Carnal que dicen de Antruejo o Carnestollendas*, et la seconde de ces pièces est intimement liée au thème de la *Bataille*, puisque cette *Bataille* y est assez longuement racontée. Or ces deux églogues d'Encina sont accompagnées, dans l'édition de 1496, de six autres pièces qui se rattachent plus ou moins étroitement aux autres cycles

1. P. 104 de son édition.

2. Procession du bœuf gras, incinération de Carnaval, détail qui se retrouve dans une version italienne du thème, *La Frottola di Carnevale*, cf. Lozinski, p. 115.

3. Nos V et VI de l'édition Kohler, Bibl. Rom., Strasbousg, s. d.

de représentations sacrées, Nativité, Passion, Résurrection du Christ. Ce voisinage me semble témoigner fortement en faveur de l'inspiration également traditionnelle des deux églogues en cause. A l'époque classique encore, Calderón écrira un *entremés de Carnestollendas*¹, mais son sujet n'a plus rien à voir avec celui qui nous intéresse. L'Allemagne aussi a connu ses *Fasnachtspiele*, dont un au moins² connaît la querelle de Carême et de Carnage.

Si donc le thème de la bataille de Carême et de Carnage était un thème traditionnel de représentation ou de jeu, on reconnaîtra sans peine que sa diffusion en Europe doit être antérieure au xiv^e siècle et que Juan Ruiz a pu en avoir connaissance sans l'aide du texte français.

D'autre part, et indépendamment de ce raisonnement, qui n'est à tout prendre qu'une hypothèse, on sait que le fabliau français et le poème espagnol ne sont pas les seules survivances littéraires du sujet. Lozinski³ en énumère une liste imposante, dont les titres sont empruntés à presque toutes les littératures de l'Europe. Or ces textes sont très différents les uns des autres ; en dépit de leurs coïncidences fréquentes, dues soit à des rencontres fortuites, mais naturelles, soit parfois à un emprunt direct, il est impossible de les ramener tous à une source unique. Ils témoignent donc de la présence d'un substrat commun à toute l'Europe, surtout à l'Europe méridionale, substrat où notre poète a très bien pu puiser son inspiration.

Enfin et surtout, le développement français et le développement espagnol sont très différents l'un de l'autre. Sans doute certaines variations du texte de Juan Ruiz pourraient être considérées simplement comme une preuve d'indépendance et d'originalité de notre poète à l'égard de son modèle ; car l'Archiprêtre ne fait pas partie du sot bétail des imitateurs serviles. Mais, tandis qu'il néglige certains éléments que lui offrait le texte français, il en connaît d'autres qui se retrouvent identiques ailleurs que dans son prétendu modèle. Et cela me semble prouver suffisamment que les deux traditions sont relativement indépendantes.

Voyons les faits : entre la bataille française et la bataille espagnole, on relève des divergences dans la nature et dans l'agencement des différents épisodes mis en œuvre, et des divergences dans la façon de traiter le détail du sujet. Ces dernières étant les moins probantes, puisqu'elles peuvent provenir uniquement de la fantaisie personnelle des auteurs, c'est par elles que nous commencerons.

Tout d'abord notons la forte caractérisation locale du texte espagnol : doña Quaresma a établi son quartier général à Castro Urdiales,

1. *Riv.* XIV, p. 632.

2. N° 72 de la collection de Keller.

3. Pp. 104-120.

et la provenance de ses troupes est soigneusement indiquée : anguilles de Valence, truites de l'Alberche, chien de mer de Bayonne, écrevisses du Henares, homards de Santander, dorades de Bermeo, lamproie de Séville, d'Alcantara, congre de Laredo, etc. Plus tard, quand don Carnal parcourra la campagne, battant le rappel de ses troupes, il ne traversera pas des régions imaginaires ou mal définies ; il ira droit au cœur de l'Extramadoure (Medellín, Cáceres, Trujillo, La Vera de Plasencia, Valdemorillo) ; puis il se rendra au sud de Ciudad Real, dans cette région qui, aujourd'hui encore, voit passer ou séjourner tant de troupeaux transhumants : vallée de l'Alcudia, campo de Calatrava ; enfin il se postera sur la *cañada* qui, par le port de Navacerrada, réunit Ségovie et la nouvelle Castille (Valsain, Fazalvaro).

Pour ce qui est de la présentation des combattants, l'auteur français suit un plan très simple ; il nous décrit soigneusement l'armée des deux adversaires : celle de Carême en premier lieu (vv. 177-200), celle de Carnage ensuite et plus longuement (vv. 201-271) : ses préférences ne font pas de doute. Puis il passe à la description des deux adversaires et de leur armement. Carême d'abord (272-304), enfin Carnage (305-366), sans oublier son cheval (337-365). Au cours de ces longs préliminaires, on ne voit pas très bien les raisons qui font succéder tel mets à tel autre ; le hasard semble avoir présidé à la répartition des troupes dans les deux camps ; nul souci de justifier par exemple le fait que d'un côté les mulets, merlans et rougets sont placés derrière les harengs, tandis que de l'autre les *coulons* rôtis et cuits en pâte sont postés entre les grillades et les lardés de cerf. Enfin, alors que certains plats figurent en tant que soldats, d'autres représentent des pièces de l'armure ou de l'équipement des deux protagonistes, ce qui ne va pas sans une certaine confusion.

L'auteur espagnol, lui, adopte un autre plan, un plan un peu plus subtil. Il ne décrit d'abord qu'une armée, celle de Carnal. L'armée de Carême, qui est du même type, ne nous apparaîtra qu'au cours de l'action, au fur et à mesure que chacun de ses éléments s'engagera dans la bataille. Ainsi se trouvent évités le risque de monotonie et la répétition de deux développements forcément très semblables. Les deux adversaires ne font pas l'objet d'une description spéciale, non plus que leur armement. Enfin les troupes de Carnal ne sont pas rangées au hasard ; l'auteur a essayé de trouver un principe de classement, et cette tentative n'est pas dénuée d'esprit.

En première ligne, la piétaille : poules, perdrix, lapins, oies, etc. Ces fantassins portent des épieux qui sont des broches, et des boucliers, qui sont des plats :

en la buena yantar, estos vienen primeros,

ajoute notre gourmet d'Archiprêtre. Viennent ensuite les archers de la seconde ligne : canards, viandes séchées, côtes de mouton, jambes de porc frais, jambons entiers ; et c'est en quelque sorte un second service. Les cavaliers s'avancent alors (tranches de vache, cochons de lait, chevreaux) avec leurs écuyers, les fromages,

que dan de las espuelas a los vinos bien tyntos.

C'est maintenant le tour de la noblesse, de l'aristocratie de l'armée et de la cuisine, le tour des faisans et des paons qui arrivent avec leurs fanions dressés et leurs riches armures de cuivre brillant, chaudron, poêle, casserole et marmite. Enfin l'arrière-garde apparaît, constituée surtout par le gibier : daims, sangliers, cerfs, lièvres, chèvres et pigeons sauvages.

La bataille elle-même est racontée d'après les mêmes procédés : elle est surtout composée d'une série de rencontres successives où l'on voit le sort hésiter longtemps ; mais, chez l'auteur français, la mêlée générale est précédée d'un combat singulier de Carême et de Carnage qu'ignore complètement le poète espagnol ; chez celui-ci par contre doña Quaresma tente en pleine nuit de surprendre l'armée de Carnal alourdie par un festin trop copieux, et y réussit à moitié : cet artifice de composition se retrouve dans une version française tardive du thème, la *Tragicomédie Facétieuse de Carême Prenant* de Benoet du Lac, parue à Aix en 1615¹.

Passons maintenant aux différences plus importantes, celles qui touchent au fond même du sujet :

1^o *Forme du défi*. Chez l'auteur français, Carême et Carnage se prennent de querelle sur une question de préséance. Carême est jalouse de l'accueil que la cour d'un certain roi Louis réserve à Carnage et du peu d'estime dont elle jouit elle-même. Chez Juan Ruiz, l'essentiel du défi est une lettre que doña Quaresma envoie à Carnal, par laquelle elle l'invite à vider les lieux ou à accepter un combat à mort. Or, un siècle au moins avant l'Archiprêtre, la lettre de défi de Carême à Carnage était déjà un développement à ce point connu et banal qu'il en était devenu une sorte d'exercice d'école. La preuve s'en trouve dans l'ouvrage du clerc bolonais Guido Faba, qui, vers 1229, rédigeait un manuel épistolaire en latin, intitulé *Doctrina ad inveniendas, incipiendas et formandas materias*, manuel qui n'est autre chose qu'une collection de lettres fictives destinées à servir de modèle. Quelques-unes de ces lettres sont rédigées en langue vulgaire, et, parmi ces dernières, il s'en trouve une intitulée *de quadra-*

1. Lozinski, p. 107.

*gesima ad carnisprivium*¹. Après une série d'injures. Quarème s'adresse à Carnage en ces termes : « ... comandamoti destrectamente, che tra qui e martidie debie inscire de tuta christianita e la tua habitatione scia in logo deserto overo in terra de Sarasine, sapando che, se tu ti lasaria trovare, noi cun nostro cavallaria confonderemo te et tuta la tua gente². » Vient ensuite la réponse de Carnal à Carème dont nous ferons état plus bas.

2^o *Dénouement de la bataille*. Dans le poème français, la lutte se termine par la victoire de Carnage ; dans le poème espagnol, c'est doña Quaresma qui l'emporte. Sans doute, en fin de compte, c'est son adversaire qui finit par avoir le dessus ; mais ce n'est qu'après avoir surmonté de nouvelles difficultés et être passé par une série d'épreuves qu'ignore totalement le texte français : si nous ne considérons que la lutte proprement dite, Carnal est vaincu. Or la défaite de Carnal n'est pas une particularité du *Libro de Buen Amor*. C'est au contraire le dénouement normal de la lutte dans la plupart des pièces qui traitent le sujet. C'est lui que l'on trouve dans le bref résumé de Juan del Encina, dans le *Testament de Carmentrant* de Jehan d'Abondance³, dans toutes les pièces italiennes du xvi^e siècle citées par Lozinski⁴, sauf dans le *Contrasto di Carnevale e de la Quaresima*, qui n'est qu'une imitation du *Merveilleux Conflit* français⁵, et même dans un texte croate qui a dû avoir pour modèle un texte roman⁶. La victoire de Carnage, telle qu'elle se présente dans la *Bataille* française du xiii^e siècle et dans le *Merveilleux Conflit* du xvi^e, c'est-à-dire la victoire de Carnage au cours du combat proprement dit, semble être une forme légèrement aberrante de la forme traditionnelle première du thème : Juan Ruiz ne la connaît pas.

3^o *La confession de Carnal ; ses rapports avec les infidèles*. Le texte français ignore la confession de Carnage, puisqu'il fait de lui le vainqueur de la lutte. Or cette confession, que connaît le texte espagnol, semble avoir été aussi de style chez certains narrateurs du conflit⁷ : elle donnait lieu à des développements parodiques et burlesques qui venaient s'ajouter aux plaisanteries de la bataille proprement dite. Malheureusement, dans notre texte, la confession sous sa forme première a disparu et a été remplacée par une dissertation

1. Le texte dans Savj-Lopez et Bartoli, *Altitalienische Chrestomathie*, Strasbourg, 1903, p. 79.

2. Cf. en part. la str. 1076 de l'Archiprêtre.

3. Lyon, 1540, d'après Lozinski, p. 107.

4. Pp. 113-117.

5. Montaiglon, *Recueil*, X, pp. 110 ss.

6. Lozinski, pp. 118-119.

7. Cf. du moins les textes italiens et latins cités par Manzoni, *Libro di Carnevale dei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881, pp. 123 et 235.

d'allure théologique. On notera, d'autre part, qu'après sa défaite et son évasion, Carnal se réfugie dans la juiverie de Tolède ; de même dans le *Testament* de Jehan d'Abondance¹, Carmentrant est envoyé à Avignon, où il aura pour compagnons Jessé, David, Cohen, *toute sa progénie*. Dans la lettre de Guido Faba citée plus haut, Quarême invitait son ennemi à se retirer chez les Sarrasins, c'est-à-dire également chez des infidèles qui ne respectent pas le jeûne.

4^o *La revanche de Carnal, son alliance avec l'Amour*. Le dénouement de Juan Ruiz est peut-être la partie la plus originale de son développement. Le retour de don Carnal est annoncé par une seconde lettre de défi (str. 1190-1192) qu'il fait parvenir à doña Quaresma et qui fait pendant à la première qu'il a reçue. L'idée était toute simple et pouvait naître dans l'esprit le moins averti. On notera cependant, comme nous l'avons dit plus haut, que le formulaire de Guido Faba fait suivre le défi de Caresme à Carnage d'une *responsiva contraria*². Il n'est naturellement pas question de penser à l'imitation de l'un par l'autre, mais uniquement d'insister sur le caractère banal de ces inventions. Le protocole des deux lettres offre des coïncidences curieuses :

De nos don Carnal, fuerte matador de toda cosa,
a ty, Quaresma, fraca, magra e muy sarnosa,
non salud, mas sangria como a mala flemosa,

dit l'auteur espagnol. L'auteur italien avait dit : « Noi carnelvare, rege dei re, prencipo de la tera, *no diamo salute a tie*, quaresima topina ch'ei plena de planto e d'onne miserie, ma tego scia confusione, angustia e dolore. »

Enfin cette lettre de Guido Faba contient également, mais d'une façon assez vague, cette idée que le triomphe de l'Amour est lié au retour de Carnal. Écoutons plutôt : « Ma per noi (c'est Carnaval qui parle) e la nostra gente se fa belli canti e tresche, per noi le donçelle se rasença e fasse grandi solaci, çoie e deporti. » Et plus loin : « Donte parola che tu fino sabbato sancto, e no plu, deibe demorare... saipando k'ello die preclaro de la Pasca noi veremo incoronati cum gilli e fiore, e faremmo l'auxelli supra le ramelle cantare versi de fino amore. »

Les rapprochements que nous avons pu faire ci-dessus ne sont peut-être ni très frappants ni très nombreux : pourtant ils me paraissent suffire à prouver qu'on ne peut se contenter de croire que Juan Ruiz a eu connaissance du thème par la seule bataille française. A tra-

1. Lozinski, p. 107.

2. *Loc. cit.*, p. 80.

vers la manière si personnelle de l'auteur, on parvient à reconnaître, tantôt des éléments dont l'amorce se retrouve ailleurs, tantôt des développements qui réapparaîtront plus tard, sans qu'on puisse raisonnablement soutenir l'existence d'un lien direct entre des textes si éloignés et si différents. Qu'est-ce à dire, sinon que notre auteur, que l'originalité d'invention ne préoccupait guère, a ici, comme si souvent, puisé à pleines mains dans une tradition déjà fortement constituée, qu'il n'a vraisemblablement pas eu à aller chercher à l'étranger et qui, en tout cas, différerait sensiblement de la *Bataille française* ? Peut-être cette tradition lui était-elle connue par un de ces textes latins qui couraient l'Europe, comme les cahiers de poésie goliardique, le *Pamphilus de Amore* ou le recueil de fables de Walter l'Anglais. Nous ne saurions le dire. Contentons-nous pour terminer de mentionner ou rappeler les deux survivances espagnoles du thème de la bataille dont nous avons connaissance. La première est l'éplogue de Juan del Encina déjà citée ¹ au cours de laquelle le pasteur Beneito raconte à son camarade Bras la déroute de Carnal à laquelle il vient d'assister ; il a vu l'armée de Carême, composée de légumes (poireau, ail, oignon) et d'un poisson (la sardine) chasser la saucisse, le lard, les beignets, la volaille et le laitage qui défendaient Carnal. La seconde est le divertissement curieux, composé sans doute, et joué sûrement par Lope de Vega, à Valence, le mardi-gras de l'année 1599, à l'occasion des noces de Philippe III et de Marguerite, archiduchesse d'Autriche : l'illustre poète était déguisé en Carnal, c'est-à-dire que son cheval et lui-même étaient chargés de mets succulents et, après qu'il eut débité son compliment aux personnages royaux, il disparut sous les rires de la foule, poursuivi par un comparse, déguisé en Carême ².

II. — LE CORTÈGE DE L'AMOUR.

Comme nous l'avons dit plus haut, notre poète a très curieusement rattaché à la victoire de don Carnal un triomphe de l'Amour. C'est ce morceau que nous voudrions à présent examiner afin d'indiquer les différents éléments qui ont servi à le composer.

Il s'étend de la strophe 1220 à la strophe 1314 et on y distingue immédiatement trois parties essentielles : un cortège proprement dit, ou plus exactement une procession allant à la rencontre du Dieu (1225-1241) — une discussion sur la question de savoir qui hébergera un hôte si puissant (1247-1258) — enfin, la description de la tente de

1. La 6^e de l'édition Kohler, cf. supra.

2. Cf. H. Mérimée, *Spectacles et Comédiens à Valence*, p. 95 et K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, p. 47.

l'Amour, car ce dernier refuse l'hospitalité qu'on lui offre et préfère installer son propre campement (1264-1302). Nous étudierons d'abord le cortège de l'Amour.

L'idée de présenter l'Amour en triomphateur, acclamé comme un général victorieux ou un prince tout-puissant, précédé ou suivi de tous ceux qui, de gré ou de force, se rangent sous ses lois, est une idée qui remonte aux élégiaques latins. On se rapportera à Ovide, *Amores*, I, II, vv. 23-52, pour trouver une des formes les plus anciennes du lieu commun ; dans cette élégie, Cupidon, tel un *imperator*, est invité à monter sur un char fourni par Vulcain ; puis traîné par les colombes de sa mère, il s'avance au milieu d'une troupe de captifs, ses victimes, au nombre desquelles se compte le poète. — Combinant ces données premières avec des éléments qui semblent provenir de Virgile (apparition de Neptune au premier livre de l'Enéide), Claudien, dans son *de Nuptiis Honorii et Mariæ* (vv. 144-179) nous présente cette fois Vénus, quittant Chypre, entourée d'une cour de divinités marines. — Plus tard, Sidoine Apollinaire¹, reprendra le même thème dans l'*Epithalame de Ruricius et Hiberia*. Plus tard encore, ces deux poètes trouveront un nouvel imitateur dans l'auteur d'une pièce qui figure dans les *Poetæ latini minores* de Baehrens, V, p. 422.

Aucun de ces poèmes, quoi qu'on ait pu dire, ne semble avoir été présent à l'esprit de Juan Ruiz. Mais ils ont inspiré d'autres œuvres, qui ne sont pas restées, elles, sans influence sur notre Archiprêtre.

Les poètes du Moyen Age ont eu en effet eux aussi l'idée de glorifier l'Amour et de nous le présenter dans toute la splendeur qui peut entourer un prince magnifique. Mais, la plupart du temps, ils ont renoncé à l'idée du cortège, de la pompe triomphale, qui se présentait tout naturellement à une imagination antique, pour utiliser un autre procédé de présentation, emprunté à la civilisation qu'ils connaissaient, celui de la cour du prince. Désormais l'Amour nous apparaît au milieu d'un somptueux jardin, quelquefois dans les vastes salles d'un palais royal, entouré d'une foule de vassaux empressés et attentifs. Telles sont les peintures que nous trouvons par exemple dans le poème latin de *Phyllis et Flora*² et dans ses dérivés français³ ou espagnol⁴, dans le *Fablel dou Dieu d'Amours*⁵, dans *Venus la deesse d'Amour*⁶, dans la première partie du roman de Guillaume de Lorris⁷,

1. IX, 93 cité par Faral, *Recherches*, p. 203.

2. *Carmina Burana*, éd. Schmeller, pp. 162-164, str. 60-73.

3. Cf. Faral, *Recherches*, pp. 191-250 et part. 201-205.

4. Cf. Menéndez Pidal, *RFE*, I (1914), pp. 69-78.

5. Str. LXIX-CXIV.

6. Str. 210-221, cortège de Vénus ; str. 242 ss., salle du palais de l'Amour.

7. Cf. Langlois, *Origines et Sources*, pp. 32-35.

et, plus tard encore, dans des œuvres comme le *Dit de la Fontaine d'Amour* de Watriquet de Couvin ¹ ou la *Messe des Oiseaux* de Jehan de Condé ².

Toutefois, bien qu'une partie de ces textes ou d'autres analogues aient certainement été connus de Juan Ruiz, il n'a pas retenu leur plan d'ensemble ni leur économie générale. Par un détour, dont nous essayerons plus bas de comprendre comment il a pu se produire, il est revenu à l'idée du cortège. Cependant il a gardé deux éléments qui sont pour ainsi dire de style dans les textes médiévaux qui nous dépeignent la cour de l'Amour. Ces deux éléments sont, d'une part, la présence des oiseaux (str. 1226), de l'autre, une théorie de musiciens (str. 1228-1234).

A) *Les Oiseaux*. Déjà dans l'élégie d'Ovide citée plus haut, le char de Cupidon est traîné par des colombes. Dans une élégie de Tibulle, I, III, 60, un paradis d'amoureux nous est décrit en termes généraux, et les oiseaux n'y manquent pas :

Dulce sonant tenui gutture carmen aves.

Mais, avec la poésie latine médiévale, le développement prend des proportions imposantes et tourne au procédé. On ne se contente pas de mentionner la présence de ces petits êtres ailés ; on les énumère, on les décrit, on en allonge la liste avec complaisance, et il semble qu'on se fasse une gloire d'ajouter une ou deux espèces à la ménagerie de ses prédécesseurs ou de ses concurrents. En un mot, nous avons désormais à faire à un poncif d'école, et on ne manque pas d'ajouter, comme l'auteur de *Phillis et Flora*, que ces chants d'oiseaux sont la marque certaine de la présence de l'Amour dans le voisinage :

63 Sonant omnes volucrum lingue voce plena,
 vox auditur merule, dulcis et amena,
 corydalus garrulus, turtur, philomela
 que non cessat conqueri de transacta pena.

Instrumento musico, vocibus canoris...
 conjectatur teneri thalamus Amoris.

Mais que sont les quatre espèces ici mentionnées auprès des quinze noms que l'auteur d'une pièce des *Carmina Burana* ³ a réussi à introduire dans son texte ?

1. Ed. A. Schéler, Bruxelles, 1868, n° 8.

2. Ed. A. Schéler, Bruxelles, 1866-67, n° 37.

3. Ed. Schmeller, n° 33, p. 117.

Mergus aquaticus, aquila munificus,
 bubo noctivagus, cygnus flumineus,
 phenix unica,
 perdix letargica, hirundo domestica,
 columba turtisona, upupa galligera,
 anser sagax, vultur edax,
 psittacus gelboicus, milvus girovagus,
 alaudula garrula, ciconia rostrisona.

Plus habile encore, Mathieu de Vendôme, donnant à ses élèves dans son *Ars Versificatoria* un modèle de description, et faisant la peinture d'un délicieux jardin, réussit à faire défiler sous nos yeux seize espèces variées, et va même jusqu'à nommer quatre autres espèces qui sont absentes de son paradis : on ne peut pousser plus loin l'amour de l'énumération¹.

Dans le *Roman de la Rose*, le jardin de Déduit est égayé par une troupe joyeuse d'oiseaux chanteurs : ce sont les anges qui chantent la gloire du dieu de ce nouveau paradis².

Les imitateurs de Phillis et Flora ont eux aussi développé sur ce point leur modèle ; l'auteur anglo-normand de *Blancheflour et Florence*³ n'aligne pas moins de quarante-deux noms, et qui sait où s'était arrêté le poète espagnol, auteur d'*Elena y Maria*, si la partie de la liste conservée contient déjà seize noms différents⁴ ?

Juan Ruiz, avec les cinq ou six noms de la strophe 1226, fait assez piètre figure auprès de ses prolixes rivaux. Mais il a su prendre sa revanche dans l'énumération des instruments de musique qui suit.

B) *Les Instruments de Musique*. Nous sommes ici en présence d'un lieu commun en tous points semblable à celui que nous venons d'étudier. Toutefois on n'a pas encore relevé dans les textes proprement antiques la présence de musiciens pour célébrer et annoncer l'approche de l'Amour. C'est que nous avons à faire dans le cas présent à une innovation du Moyen Age, innovation dont, au reste, l'origine est facile à trouver : l'idée en a été purement et simplement empruntée à un détail de la vie quotidienne.

1. In Faral, *Les Arts Poétiques*, pp. 148-149, vv. 15-48.

2. Vv. 643-664, t. II, pp. 33-35, de l'éd. Langlois.

3. In Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, Paris, 1911, pp. 170-171.

4. Sur le rôle des oiseaux dans la poésie consacrée à l'amour au Moyen Age et sur les origines du thème, on pourra consulter G. Paris, *Le lai de l'oiselet*, Paris, 1884, pp. 55 ss. On se reportera également à la dissertation de W. Hensel, *Die Vögel in der provenz. und nordfranz. Lyrik des Mittelalters*, *Roman. Forsch.* XXVI (1909), pp. 584-670. L'influence exercée par les exercices scolaires sur ces énumérations apparaît à plein dans la pièce 97 des *Carmina Burana* (éd. Schmeller, p. 175 ; cf. C. Pascal, *Letteratura latina medievale*, pp. 86-87). Le lieu commun *Voces animantium* a joué certainement son rôle également dans cette mode, cf. *Carmina Cantabrigiensia*, éd. Strecker, note à la pièce 23.

On sait la place énorme qu'ont occupée dans toutes les fêtes jusqu'à la fin du Moyen Age les jongleurs, et plus particulièrement les jongleurs musiciens. Point de noces, point de banquets, point de réjouissances, profanes ou religieuses, populaires ou aristocratiques, où ils n'accourussent en foule faire montre de leurs talents. Les grands seigneurs en entretenaient souvent de véritables troupes qui les suivaient en voyage, et même à la guerre ; et la richesse et la magnificence de ces cortèges étaient à la mesure de la puissance et de la générosité des princes ¹.

La littérature s'empara tout naturellement de ce détail. Les poètes courtois et les romanciers ne manquent pas de nous donner la liste complète des instruments qui rehaussent de leur éclat les fêtes qu'ils décrivent ; c'était au reste pour eux l'occasion d'étaler leurs connaissances, au moins lexicologiques, en matière musicale ; bientôt même il semble qu'il s'établît entre eux une sorte de rivalité, et l'on voit, avec le temps, leurs énumérations s'allonger, au point de perdre certainement tout contact avec la réalité et la vraisemblance (trente-deux catégories d'instruments, par exemple, dans la fameuse liste de Guillaume de Machaut). Ici aussi, le développement avait tourné au poncif ; on a désormais à faire, dans la plupart des cas, à un morceau de bravoure, dont le seul mérite — si c'en est un — finit par être la difficulté vaincue. Quelle virtuosité, au reste bien oiseuse, ne faut-il pas en effet pour aligner en vers les listes qu'offraient, toutes prêtes, des encyclopédies telles que celle d'Isidore de Séville, par exemple ² ! Et je ne parle pas des cas où l'auteur, après avoir fait défiler sous nos yeux un nombre imposant de substantifs, complète sa première énumération, ou la double, en alignant les verbes qui expriment le jeu des instruments ³.

Quelques exemples suffiront à illustrer ces assertions : Chrétien de Troyes, décrivant les noces d'Erec et d'Enide, dresse une liste déjà considérable (vv. 2044 ss., 13 instruments) ; aux fêtes célébrées à Bourbon, après les noces d'Archambaut et de Flamenca, on entendit également plus de douze instruments différents, *Flamenca*, vv. 603 ss. ; ces douze instruments étaient devenus dix-huit aux noces de Cleomadès, *Cleomadès*, vv. 1727 ss. Les historiens, même ceux qui écrivent en latin, ne dédaignent pas le procédé. Nicolas de Bray traduit ainsi l'enthousiasme des parisiens lors du retour du roi Louis VIII dans la capitale, après son couronnement :

Occurunt lyrici modulantes carmine odas,
occurrunt mimi dulci resonante viella,

1. Cf. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 75-114, et p. part. 99-109.

2. Cf. *Etymologiae*, III, ch. xix à xxiii, surtout xxi et xxii.

3. C'est le cas de Jean de Meung, dans le *R. de la R.*, vv. 21021-21057.

instrumenta sonant, non sistrum defuit illic,
 tympana, psalterium, citharae, symphonia dulcis,
 dulce melos regi concordi voce canentes ¹.

On rapprochera de nos premières citations les strophes 406-410 du *Poema de Alfonso Onceno*, où nous sont décrites les réjouissances qui signalèrent les noces du roi castillan avec doña María de Portugal ; quant aux vers de Nicolas de Bray, ils forment un pendant suggestif à la strophe du *Poema de Alexandre* (O 1383, P 1525) où nous voyons les jongleurs célébrer l'entrée du conquérant à Babylone. Chacune de ces deux listes nous offre une énumération de neuf instruments différents.

Ailleurs c'est par un autre détour que le poète réussit à introduire son développement ; dans le *Bel Inconnu*, Guinglain, arrivant au château de la Gaste Cité, est accueilli par une troupe de musiciens installés aux fenêtres, vv. 2887-2899. Dans la continuation du *Perceval*, de Gerbert (épisode de Tristan ménestrel), Tristan quitte la cour du roi Artur avec douze compagnons accoutrés d'une façon grotesque et chargés d'instruments de musique ². Dans le *Roman de la Rose*, Pygmalion, pour tâcher d'animer sa statue, organise un véritable concert ; plus de vingt instruments sont en vain essayés, vv. 21021-21057. E. Deschamps, pleurant la mort de Machaut, invite tout un orchestre à pleurer avec lui ³. Le poncif devait connaître de beaux jours encore : il réapparaît jusque chez Jean Molinet, dans le *Trône d'Honneur* :

57 Tubes, tabours, tympanes et trompettes,
 Luts et orguettes, harpes, psalterions,
 Bedons, clarons, cloquettes et sonnettes,
 Cors et musettes, symphonies, doucettes,
 Chansonnettes de manicordions ⁴.

Le texte suivant nous fournit la preuve que le thème était développé dans les écoles et conseillé aux étudiants. Geoffroi de Vinsauf donne aux vers 624-665 de sa *Poetria Nova* ⁵ un modèle de description ; il s'agit d'un repas princier au cours duquel s'exhibent des jongleurs et des danseurs. Un orchestre accompagne leurs exercices :

Tibia feminea, tuba mascula, tympana rauca,
 Cymbala præclara, concors symphonia, dulcis
 Fistula, somniferae citharæ vidulæque jocosaæ.

1. *Rec. des Hist. de la France*, XVII, p. 313, vv. 90 ss.

2. Ed. M. Williams, *Cl. fr. du M. A.*, n° 28, I, p. 118, vv. 3822-3830.

3. Ball. 124, T. I, p. 245.

4. Ed. Noël Dupire, *SAT*, Paris, 1936, p. 39.

5. Ed. Faral. *Les Arts Poétiques*, pp. 216-217.

A sa suite, Mathieu, le pauvre bigame, racontant une fête au paradis à laquelle il a assisté en rêve, nous présente presque dans les mêmes termes le même orchestre :

Post cantus ludus instrumentis renovatur :
 Tibia, psalterium, symphonia somnifereque
 Cum citharis vidule, tuba, fistula, tympana, quæque
 Instrumenta sonis propriis modulamine miro
 Certatim plaudunt ¹.

Son traducteur, Jean Lefèvre, profite de l'occasion offerte et dresse lui aussi sa liste, différente et plus longue ². Le même auteur avait déjà fait une énumération du même genre dans sa traduction de la *Vetula* de Richard de Fournival ³. Enfin, Guillaume de Machaut, décrivant à son tour une journée de liesse dans le château de sa belle ⁴, nous fait assister à un repas, puis à une séance de musique et de danse : le nombre des instruments qu'on y entend dépasse tout ce qui s'était fait jusqu'alors : trente-deux catégories différentes sont mises à contribution.

Tous ces textes prouvent surabondamment, je pense, que point n'était besoin d'une originalité bien puissante pour reprendre le thème, après tant de prédécesseurs. A l'époque de Juan Ruiz, il y avait longtemps qu'il était constitué et qu'il s'offrait tout prêt à un poète désireux de l'utiliser. Ce n'était plus qu'un de ces développements passe-partout auxquels les auteurs du Moyen Age se sont trop souvent adressés pour étayer une inspiration défaillante. Les deux passages du *Poema de Alexandre* et du *Poema de Alfonso Onceno* nous montrent par ailleurs qu'il n'était pas inconnu en Espagne.

D'autre part, on pense bien que les poètes qui se sont complus à nous décrire la cour ou le cortège du fils de Vénus n'ont pas été longs à introduire, eux aussi, le lieu commun dans leurs développements. Si vraiment le nombre des musiciens, la richesse et la variété des instruments étaient, dans le monde réel, un signe de puissance et de largesse, de quelle troupe innombrable et bruyante ne convenait-il pas d'entourer le prince des princes, le résumé de toute courtoisie et de toute gentillesse, le dieu Amour ?

Déjà l'auteur de *Phyllis et Flora* avait dit ⁵ :

1. Ed. van Hamel, I, pp. 240-241, vv. 3576-3582.

2. Ed. cit., liv. II, vv. 2940-2950, quinze instruments.

3. Ed. Cocheris, Paris, 1861, p. 20.

4. *Remède de Fortune*, vv. 3847-4018, éd. Hoepffner, SAT, Paris, 1911, t. II, pp. 141 ss.

5. Ed. cit., str. 61-62.

Quicquid potest hominum comprehendere mente,
 Totum ibi virgines audiunt repente ;
 Vocum differentie sunt illic invente :
 Sonat diatessaron, sonat diapente.

Tympanum, psalterium, lyra, symphonia
 Sonat, et mirabili plaudit Harmonia ;
 Sonant ibi phiale voce valde pia,
 Et buxus multiplici cantum edit via,

ajoutant ce détail significatif, signalé plus haut, que cette musique délicieuse annonçait, autant que les chants d'oiseaux, l'approche du dieu. L'imitateur anglo-normand du débat qui a rimé le poème de *Blanchefleur et Florence* a développé le passage avec la prolixité indiscreète dont il avait fait preuve à propos des oiseaux : il mentionne la musique de vingt-quatre instruments différents ¹. Le passage correspondant dans la version espagnole fait malheureusement défaut ; mais il est fort possible qu'une énumération semblable ait figuré dans le poème d'Elena y Maria.

D'une façon analogue, Nicole de Margival nous apprend que la musique qu'il entend résonner dans le bois où il a rencontré sa panthère, est la première sensation qui lui révèle la proximité de la cour du dieu d'Amour :

Car j'oï si grant melodie
 C'onques tele ne fu oïe ;
 En citoles et en vieles
 Oï faire notes nouvelles,
 Danses et sons poitevinois
 Oï en cors sarazinois ;
 Timbres i avoit et arainnes,
 Psalterion, muses, douceïnes,
 Chevretes, buisines, tabors
 Dont mout me plaisoit li labors ;
 Instruments de toutes manieres
 I avoit et a vois plenieres
 Chantoient cil qui les menoient ².

Un peu plus loin, dans le même poème, l'amant reçoit la visite de Vénus et de Cupido ; c'est encore un véritable orchestre qui annonce leur venue :

979 Ainsi comme eux a moi parloient
 Et ces paroles me disoient,
 Atant li diex d'Amours revint.

1. In Oulmont, *op. cit.*, *loc. cit.*, vv. 13-33.

2. *Le dit de la Panthère d'Amour*, éd. Todd, SAT, Paris, 1883, vv. 155 ss.

Adonc peüst on plus de vint
 Manieres d'instruments oïr
 Qui la compaignie esjoïr
 Devoient moult selon raison.

Ainsi donc Juan Ruiz a repris, dans le passage qui nous occupe, un développement bien connu. Inspiré à l'origine par un aspect de la vie réelle, ce développement avait d'abord figuré dans les romans et épopées courtoises, où des auteurs successifs l'avaient sans cesse accru et amplifié pour tâcher d'en renouveler l'intérêt ; de là, il était passé tout naturellement dans les descriptions de la cour ou du cortège de l'Amour, où notre auteur l'a rencontré pour l'utiliser à son tour.

Qu'y a-t-il apporté de neuf ou d'original ? C'est ce qu'il convient d'examiner rapidement. Notons tout d'abord la richesse de sa liste. Vingt-neuf instruments sont cités à la suite, ce qui est un beau bagage, si l'on pense que la liste de Guillaume de Machaut, considérée comme une des plus importantes, n'en comporte que trente-deux. Encore faut-il louer la modération de l'Archiprêtre : il a en effet négligé des noms qu'il connaissait fort bien, puisqu'il les a cités en d'autres passages (*çampoña*, *albogues*, *caramillo*, *çitola*). En ce qui concerne la nature même des instruments ¹, il y a lieu de remarquer que les modèles cités par notre auteur sont tous connus, et bien connus, par ailleurs. On les retrouve, en groupes plus ou moins nombreux, dans les textes cités plus haut, même la *guitarra morisca*, dont le nom semblerait pourtant prouver la nature particulière et le caractère local ², même l'*añafil* qui correspond au cor sarrasinois si souvent cité par les auteurs français à cause du son éclatant qu'il émettait ³ et que Juan Ruiz place lui aussi à côté des trompes et des timbales, str. 1234 a. Pourtant, sans parler du mystérieux *galipe* ou *galope*, ni de l'*albardana*, sur la nature desquels on n'est pas très fixé, il a emprunté au moins deux instruments à l'art arabe d'où ils ne semblent guère être sortis ; ce sont deux sortes de flûte : l'*albogon* ⁴ et l'*axabeba* ⁵. Et ceci nous prouve que notre auteur a tout de même jeté un coup d'œil autour de lui après avoir consulté ses livres.

Mais ce qui relève surtout son énumération et la différencie des listes similaires que nous avons signalées, c'est que, chez lui, chaque instrument est suivi d'une notation ou d'un trait qui le caractérise

1. Cf. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 64-73.

2. Cf. Th. Gerold, *La musique au Moyen Age*, Paris, 1932, p. 380.

3. Adenet li Rois, *Cleomades*, vv. 2890-2892.

4. Cf. Juan Manuel, *El conde Lucanor*, enx. 41.

5. *Axabeba morisca*, dit l'auteur du *Passo Honroso*, cité par le *Dicc. hist. de la Lengua esp.*, s v^o ; les deux joueurs d'*axabeba* cités par Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 249 et 264 sont deux jongleurs mores.

dans sa forme ou dans ses effets. Le regard aigu de notre poète, peut-être aussi son oreille de musicien, ont su transformer un morne inventaire en un tableau plein de vie et de pittoresque. Notons au passage *el corpudo laud, el fynchado albogon, el salterio mas alto que la mota*; dans un autre ordre d'idées, *la neçiacha manduria, la hadedura albardana*, ou encore *el rabe gritador, la guitarra morisca, de las bozes agudas e de los puntos arisca*; notons surtout le soin avec lequel est décrit le jeu de la vielle (*viuela de arco*), l'instrument cher aux vrais musiciens, le plus riche en ressources et en nuances ¹ :

La viuela de arco ffaz dulçes devayladas,
adormiendo a vezes, muy alto a las vegadas,
bozes dulçes, sabrosas, claras e bien puntadas,
a las gentes alegre, todas las tiene pagadas,

et concluons une fois de plus que la banalité des sources, la facilité de l'inspiration initiale n'ont nui en rien à l'originalité et au talent de notre poète.

C) *Le Cortège proprement dit.* Nous avons dit plus haut que les auteurs du Moyen Age, quand ils glorifient l'Amour, ont généralement renoncé à l'idée du cortège triomphal, qu'ils trouvaient développée chez les anciens, pour recourir à un autre artifice, celui de la cour du prince. Juan Ruiz semble avoir repris le développement antique, et, chez lui, l'Amour est de nouveau le personnage essentiel d'un cortège.

Mais je pense que la similitude des développements est ici trompeuse : nous avons à faire chez l'Archiprêtre à une inspiration toute nouvelle, dont la clef nous est donnée par les versets latins insérés dans le texte espagnol. Le cortège que nous décrit Juan Ruiz n'est pas un cortège triomphal, c'est une parodie de procession liturgique, et probablement même de la procession la plus ancienne du rite chrétien, la procession des Rameaux. L'Amour rentrant dans ses Etats, c'est le Christ arrivant à Jérusalem aux acclamations d'une foule enthousiaste. La troupe joyeuse qui s'agite autour de lui ne l'accompagne pas à proprement parler, elle accourt au devant de lui en chantant les paroles du Psalmiste : « *Benedictus qui venit...* », paroles qui accueillirent le Christ lors de son entrée dans la ville sainte ². Les autres textes mentionnés servent à traduire également, dans la liturgie, la jubilation du chrétien confiant en son Dieu : *Venite, exsultemus* (début du psaume 94) — *Exsultemus et laetemur* (psaume 117, 24) — *Te Deum laudamus* déformé en *Te Amorem laudamus*.

Quant à la procession elle-même, elle est composée d'un certain

1. Cf. le texte cité par Gerold, *op cit.*, p. 381 note.

2. Math. 21, 9 — Marc, 11, 10 — Luc, 19, 38 — Jean, 12, 13.

nombre d'ordres religieux. Où Juan Ruiz a-t-il pris cette idée ? Il faut penser, je crois, à la littérature satirique contemporaine, à qui la vie monastique offrait depuis longtemps déjà une riche mine à exploiter.

Ce n'est pas ici le lieu d'esquisser l'histoire même rapide de la satire des ordres monastiques au Moyen Age. Il suffit de savoir qu'après avoir apparu dans la littérature en langue latine de la fin du ^{xii}^e siècle¹, le thème connut une floraison extraordinaire à partir du ^{xiii}^e siècle, par suite du développement des ordres religieux à cette époque. La littérature vulgaire s'en empara à son tour, et la malignité publique se complut à ces pièces où l'on reprochait aux moines, selon les cas, leur âpreté au gain, leur désir de richesse et de puissance, leur ambition politique, leur mauvaise conduite, leur goût pour la bonne chère et la boisson, leur vagabondage, leurs rivalités intestines ou leurs haines interconventuelles.

Ces satires prirent volontiers la forme de revues, où des auteurs, plus ou moins bien intentionnés, passaient d'un ordre à l'autre et allongeaient sans cesse leurs listes, au fur et à mesure que les congrégations se multipliaient. Nous ne citerons, en latin, que la correspondance parodique entre le diable et le pape publiée par Wattenbach² où près de trente ordres différents sont cités et attaqués, quelques-uns insignifiants ou n'ayant eu qu'une existence éphémère — et une litanie parodique construite sur le modèle des *Orationes pro omni gradu ecclesiæ*³ où nous voyons apparaître les cisterciens, les moines noirs, les frères mineurs, les ermites de Saint Augustin, les frères prêcheurs et les prémontrés. En français il suffira de rappeler la *Bible* de Guiot, celle de Hugues de Berzé, trois pièces de Rutebuef : la *Chanson des Ordres*, les *Ordres de Paris*, la *Vie du Monde*, la *Descriiion des Religions* de Huon le Roi et certains passages du *Registre* de Gilles li Muisis⁴.

Les chefs d'accusation, qui varient suivant les ordres dans les textes mentionnés ci-dessus, sont ramenés à un dans le *Libro de Buen Amor* ; tous ces religieux sacrifient à l'Amour ; mais cette simplification est voulue par le plan et le propos de l'œuvre. Pour ce qui est des ordres cités, le choix a été quelque peu conditionné par le caractère espagnol du poème.

1. Cf. le *Speculum stultorum* de Nigellus Wireker, in Th. Wright, *The anglo-latin satirical Poets*, London, 1872, le *De nugis curialium* de Gautier Map, part. le ch. *Incidencia de monachia*, éd. M. R. James, Oxford, 1914, p. 40, ou encore le *Speculum Ecclesiae* de Giraud de Cambrai, cf. J. E. Matzke, *Œuvres de Simund de Fresne*, SAT. Paris, 1909, p. viii.

2. Inc. *Superabundamus gaudio*, cf. Lehmann, *Parodie*, pp. 88 et 102 ; deux manuscrits au moins remontent au ^{xiii}^e siècle.

3. Id., *ibid.*, pp. 114 ss.

4. Ed. Kervyn de Lettenhove, Louvain, 1882, I, pp. 142-243.

En tête les ordres de Cluny et de Cîteaux, moines noirs et moines blancs des textes français. Viennent ensuite les ordres militaires : notons l'absence des Templiers, dissous depuis 1312, et qui, en Espagne, avaient été jugés par le concile de Salamanque de 1318. En revanche, les ordres proprement espagnols, nés des besoins de la *reconquista*, les ordres de Santiago, Calatrava et Alcantara figurent en bonne place. Les dominicains s'avancent ensuite, ainsi que les franciscains. Remarquons que notre auteur éprouve le besoin de souligner combien ces derniers ont dégénéré et combien ils sont devenus différents de leur maître Saint François :

1238 b Non va y Sant Francisco, mas van flayres menores.

Il y avait là probablement une réserve de style, due à l'immense popularité dont a joui le petit frère d'Assise, en dépit des attaques auxquelles de bonne heure furent en butte ses successeurs. On comparera ces deux vers déjà cités ¹, où la même réserve apparaît :

Sanctum Franciscum non dicunt tangere viscum,
Sed Francissitæ tangunt fiscum sine lite,

Les Augustins qui suivent ne sont pas les chanoines réguliers dont parlent Guiot de Provins ou Huon le Roi, mais ces ermites dispersés un peu partout en Europe et qu'Alexandre IV réunit en 1256 pour former le quatrième ordre mendiant : les Hermins et les Guillemins de Rutebuef relevaient de la même obédience, et il y avait longtemps que leurs débordements avaient attiré l'attention sur eux, si l'on en croit deux des poèmes latins publiés par E. Voigt d'après un manuscrit de Vienne du ^{xiii}e siècle au plus tard, peut-être du ^{xiii}e ². Les frères du Carmen (les Barrés de Rutebuef) et les Trinitaires sont bien connus. Les convers de Saint Antoine, dont la tradition fait remonter la fondation à 1095, mais qui ne s'assujettirent aux trois vœux monastiques qu'à partir de 1218, sur la permission du pape Honorius III, avaient déjà été pris violemment à partie par Guiot de Provins ³. Quant aux frères de Saint Eulalie, ou frères de la Merci, leur activité s'exerçait principalement en Espagne : il s'agit de l'ordre fondé en 1218 par Pierre de Nolaque, transformation d'une confrérie de gentils-hommes existant à Barcelone depuis 1192 au moins, et qui consacrait ses soins au rachat des captifs, de même que les Trinitaires nommés plus haut.

1. Publiés par Lehmann, *Parodistische Texte*, p. 18.

2. In E. Voigt, *Ysengrimus*, Halle, 1884, p. xcvi, note.

3. *Bible*, vv. 1927-2090.

III. — LA DISCUSSION ENTRE LES SUJETS DE L'AMOUR.

Au cortège dont nous venons d'analyser les éléments fait suite une discussion qui met aux prises les différents adorateurs du dieu : chacun d'eux désire recevoir chez lui son seigneur, et nous entendons successivement séculiers, moines, chevaliers et nonnes vanter leur hospitalité, et surtout dénigrer leurs rivaux.

Les moines reprochent aux séculiers leur pauvreté et la médiocrité de leur vie ; dans les couvents, au contraire, les bâtiments sont magnifiques, les réfectoires et les dortoirs confortablement meublés. Les séculiers répliquent que ces apparences de richesse sont illusoires, car les moines, insatiables, gaspillent leurs revenus : leurs plats sont grands, mais la viande en est absente ; leurs tables couvertes de nappes, mais le pain y fait défaut ; leurs lits nombreux, mais il y manque les draps ; ce qu'ils vous servent sous le nom de vin n'est qu'une eau colorée d'un peu de saffran. Nous entendons ensuite les écuyers s'attaquer aux chevaliers qui se sont mis en avant : ne les croyez pas, s'écrient-ils ; ces chevaliers si brillants sont en réalité couverts de dettes ; leur seule ressource est le jeu, où ils trichent ; ils réclament avidement leur solde, mais on ne les voit pas souvent se battre à la frontière.

La forme de cette discussion semble être une adaptation lointaine des *Débats du clerc et du chevalier*. La situation, sans être la même, présente en effet de fortes analogies. Il s'agit au fond dans les deux discussions de savoir lequel des personnages d'un groupe est le plus digne des faveurs de l'Amour ¹.

En tout cas, les deux arguments employés par les écuyers pour détourner l'Amour de leurs maîtres, les chevaliers, figurent déjà sous une forme analogue dans la version espagnole de ce thème célèbre, *Elena y Maria* ². Dans ce dernier poème, Maria, l'amie du clerc, déclare que le chevalier, ami d'Elena, est obligé de jouer pour pouvoir soutenir son rang à la cour, et que le jeu ne lui est pas souvent favorable :

130

Quando non tien que despende,
Tornase luego a jogar ;
E joga dos vezes o tres,
Que nunca gana una vez.

1. Je m'aperçois après coup que cette idée a déjà été émise par M. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, p. 58, note.

2. Un dernier écho de la querelle se rencontre encore à l'époque classique dans le *romance* de Góngora, *Diez años vivió Belerma* et surtout dans *La Guarda cuidadosa* de Cervantes.

Quand il a perdu son argent d'abord, puis ses armes, son cheval et ses effets, il lui faut engager sa selle chez les usuriers de la ville, à *los francos de la cal* ; toutefois, l'auteur ne nous dit pas que le malchanceux en vient à tricher et à user de dés pipés. Un peu plus loin, le même poème nous apprend que la réputation de bravoure de ces matamores est bien surfaite ; s'ils vont à l'armée, c'est qu'ils ne peuvent pas faire autrement :

227 Ca yo se bien asaz
 El tu amigo lo que faz :
 Se el va en fonsado,
 Non es de su grado ;
 Se va a combater,
 Non es de su querer.

Mais il ne parle pas de leur avidité à toucher leur solde ¹.

D'autre part, il n'est guère possible de douter que Juan Ruiz ait connu directement la pièce *Elena y Maria*, et même qu'il l'ait eue présente à l'esprit au moment où il rédigeait le passage qui nous occupe. Outre les rapprochements que nous venons de faire, on comparera les deux vers suivants. Dès que l'Amour apparaît, chez Juan Ruiz, tous ses vassaux se précipitent :

1246 Todos finojos fincados besaronle la mano ;
 Al que gela non besa, tenianlo por villano.

Dans *Elena y Maria*, Maria déclare que le prêtre, son ami, reçoit l'hommage de tout le monde, même des rois et des contes, et elle s'écrie :

173 Bien se tiene por villano
 Quien le non besa la mano.

L'imitation du second texte par le premier est patente.

Après les clercs, les moines et les chevaliers, les nonnes s'avancent à leur tour et invitent l'Amour à accepter leur hospitalité. Mais les rivaux de tout à l'heure se trouvent subitement d'accord pour conseiller à leur seigneur de se méfier. Les nonnes, déclarent-ils, sont parentes du corbeau : elles crient *cras, cras*, et vous remettent sans cesse au lendemain ; elles sont maîtresses dans l'art de vous entretenir par leurs paroles feintes ou leurs sourires trompeurs. Et pourtant, ajoute l'auteur pour son compte, si mon maître m'avait écouté, c'est à elles que seraient allées ses préférences. Aussi, pour atténuer un peu l'effet des paroles cruelles qu'il vient de rapporter, Juan

1. Sur ce type de chevalier un peu louche, mais réel, on se rapportera à Bédier, *Fabliaux*, p. 329.

Ruiz a-t-il mis plus loin dans la bouche de sa vieille un éloge en règle de l'amour des nonnes (str. 1332-1342).

Cette discussion n'est, elle aussi, qu'un lieu commun de la littérature amoureuse du Moyen Âge. En effet, pour étrange que cela nous puisse paraître, la littérature médiévale est pleine d'allusions à la conduite peu régulière des femmes enfermées dans les couvents et aux désirs sacrilèges qu'elles éveillaient chez les laïcs et les clercs. Les amoureux et les délicats ont chanté les belles religieuses, les moralistes les ont sévèrement condamnées, les satiriques en ont fait des gorges chaudes ; quant aux théoriciens de l'amour, ils ont donné des avis souvent divergents sur ces liaisons à tout le moins irrégulières, et sur les avantages ou désagréments qu'on en pouvait retirer.

Le branle, comme si souvent, a été donné par la littérature en langue latine. La pièce la plus ancienne qu'il convient de signaler ici est peut-être le n° 28 des *Carmina Cantabrigiensia*, que l'on considère généralement comme une scène d'amour entre un clerc et une nonne¹. Mais le texte est dans un tel état de délabrement qu'il est difficile d'en rien tirer de certain. Le *Concile de Remiremont*² est au contraire d'interprétation facile. C'est un débat où l'on voit des nonnes — plus exactement des chanoinesses — se quereller à propos de leurs amours. Une bulle d'Eugène III, en date du 17 mars 1151 prouve que l'auteur, en dépit de sa fantaisie, s'appuyait sur des faits réels³. Ce texte latin est sans doute la source lointaine du *Plais des Chanoinesses et des Grises Nonnains* de Jehan de Condé⁴ et du *Dit des Trois Chanoinesses de Cologne*, de Watriquet⁵. Dans les litanies latines citées plus haut, les nonnes se voient reprocher leur incontinence en termes peu voilés. Les moralistes français n'ont pas laissé passer l'occasion : Guiot de Provins et Hugues de Berzé dans leur *Bible*⁶, Rutebuef dans la *Vie dou Monde*⁷, Gilles li Muisis dans son *Registre*⁸ ont signalé avec tristesse ou malignité ce mal profond. On voit encore la *Prière d'amour d'une nonnain* dans le recueil de Montaignon⁹.

Les témoignages espagnols sont plus nombreux encore, et on notera qu'ils sont généralement indulgents pour des faiblesses qu'ailleurs on jugeait plus sévèrement. Déjà l'auteur du *Caballero Zifar*¹⁰ se

1. Ed. Strecker, Berlin, 1928.

2. In Oulmont, *Les débats...*, pp. 93 ss.

3. Publiée et discutée par Oulmont, *op. cit.*, pp. 56 ss. ; cf. les rectifications de Faral, *Recherches*, p. 205 et les notes.

4. N° 37 de l'édition Schéler.

5. N° 29 de l'édition Schéler. Cf. encore *La Nonette* de Jehan de Condé, Montaignon et Raynaud, VI, 157 et *Les Trois Dames*, Ibid., V, 112.

6. Guiot de Provins, vv. 2091-2270 ; Hugues de Berzé, vv. 308-315.

7. Ed. Jubinal, II, p. 42, vv. 150-154.

8. *Ed. cit.*, I, pp. 215-217.

9. *Recueil de Poésies Françaises...*, VIII, p. 170.

10. Ed. Wagner, pp. 237-238.

plaignait des *monasterios mal guardados*, et, plus tard, Lopez de Ayala signalait ce péché avec horreur ¹. Mais la littérature courtoise des xiv^e et xv^e siècles voit dans ce *galanteo* un commerce, sinon recommandable, du moins très acceptable, et elle en parle sans gêne ni réticence. Santillana nous apprend, dans sa fameuse lettre au Connétable de Portugal, que son grand-père avait composé une chanson pour les nonnes de la Cayda ². Villasandino (BAENA, 98) fait l'éloge des nonnes de Séville et de Tolède, rivales en beauté, et avoue ne pas pouvoir décider lesquelles doivent l'emporter. Il ajoute, le plaisantin, qu'il ne fait pas état de leur sainteté, car ce chapitre ne préoccupe guère les amoureux. Fernan Perez de Guzman, écrivain par ailleurs plein de componction, met la beauté de son amie au-dessus de tout : les religieuses elles-mêmes doivent s'incliner (BAENA, 573). Tristan d'Estúñiga, dans une pièce grossière, mais assez spirituelle du *Cancionero General* ³ ne nous permet guère de douter du caractère peu platonique de ces amours défendues. Un hardi chevalier, messire Francés, rescapé du terrible tournoi institué par Suero de Quinones en l'honneur de sa belle, *el Passo honroso*, fait vœu par reconnaissance de ne plus courtiser de religieuse, et de quitter en particulier celle en l'honneur de qui il s'était exposé à un pareil danger ⁴. Le poète catalan Antoni Vallmanya s'était fait une spécialité du rôle de messenger d'amour au service des nonnes ⁵. Dans le *Dialogo entre el Amor e un Viejo*, de Rodrigo de Cota, l'Amour se vante de saisir dans ses lacs même les religieuses :

Sino ve, mira las monjas,
Veras quan dulce me tratan ⁶.

Le doux Ambrosio Montesinos lui-même, faisant une courte revue des États du monde, dans son *Tractado de la via e penas que Cristo llevo* parle des *monjas lisonjeras, de entrincados apetitos* ⁷.

1. *Rimado de Palacio*, str. 86.

2. Menéndez y Palayo, *Antología*, V, p. 26.

3. Ed. Biblióf. Esp., II, p. 232, n° 968. Le mot *monja* n'apparaît que dans le titre.

4. Cf. Puymaigre, *La Cour Littéraire de don Juan*, Paris, 1873, II, p. 137.

5. *Grundriss*, de Gröber, II, II, pp. 78-79.

6. *Cancionero del Siglo XV*, II, p. 583 b.

7. *Riv.* XXXV, p. 428 a, cf. encore Damian de Vegas, *Riv.* XXXV, 488 b :

Jura el otro a la doncella
A la viuda, a la casada
O a la religiosa honrada
Que muere de amores della.

Et encore *Colloquio de Erasmo* (N. B. A. E., XXI, p. 166 a) : *mujer casada o monja profesa* ; le texte latin porte *virginem vestalem*. Que contiennent *Las doce coplas moniales*, attribuées à Pedro de Lerma, chancelier de l'université d'Alcalá, érasmiste convaincu, publiées par Usóz à la suite de son *Cancionero de obras de burla* ?

On sait du reste que ces pratiques ne cessèrent pas en Espagne avec la Contre Réforme et qu'à l'époque classique encore, la conduite des nonnes et de leurs amoureux, simples galants ou plus hardis, donna plus d'une fois matière aux moralistes et aux satiriques ¹.

Nous avons réservé pour la fin les textes où, comme chez l'Archiprêtre, les auteurs donnent leur avis sur l'amour des nonnes.

André le Chapelain conseillait aux jeunes gens de fuir les religieuses ; auprès d'elles on perd sa réputation d'honnête homme ; on se damne corps et âme ; et comme elles sont terriblement promptes à s'abandonner, mieux vaut ne pas jouer avec le feu ². Dans le *Roman de la Rose*, la Vieille, au cours de l'interminable discours qu'elle adresse à Bel Accueil, conseille aux femmes de faire à leurs amants quelques cadeaux, mais des cadeaux sans importance, comme font les nonnes. Et, à ce propos, la Vieille remarque que les hommes qui s'attachent aux nonnes sont fous ; car celles-ci, malgré leurs avances, finissent toujours par coûter beaucoup plus cher que les autres femmes ; en outre elles ne disposent pas de toute leur liberté et on finit par y gagner un mauvais renom ³. D'après Jean de Meun, ce ne sont pas

1. Sur cette question, cf. la note d'Américo Castro dans son éd. de Quevedo *Vida del Buscón* (Cl. Cast. 5, Madrid, 1927), pp. 264-265 et les textes cités, ainsi que la note de Fernandez Guerra, *Riv.*, LXIX, p. 472. Il y a lieu de remarquer que des deux sonnets de Quevedo mentionnés, l'un, *Seráficas señoras y Bernardas*, est rejeté comme apocryphe par Astrana Marin, *Obras de Quevedo*, Madrid, Aguilar, 1932, *Versos*, p. 1480, n° 195, l'autre, *A Tántalo nos pinta la poesta*, est considéré comme d'authenticité douteuse, *Id.*, *ibid.*, p. 1528. De même le texte *Don Berenguer, sargento Mitridates* est rejeté par le même éditeur, *Id.*, *ibid.*, p. 1478, n° 136. Par contre il y a lieu de retenir un romance publié pour la première fois par le même Astrana Marin, *Id.*, *ibid.*, p. 94 : *Escuchad, devoto amigo*, et un passage de l'*Alguacil endemoniado*, *Id.*, *ibid.*, *Obras en prosa*, pp. 143-144, également dans l'édition des Cl. Cast., t. 31, pp. 70-71, variantes du texte. Aux textes de Gongora cités par A. Castro et Fernandez Guerra, on ajoutera le n° 128 de l'éd. Millé y Gimenez : *En trecientas santas Claras*. On ne négligera pas les textes de Castillejo, *Sermón de Amores* éd. Cl. Cast., t. 72, vv. 572 ss. et 652 ss., *Diálogo de las mujeres*, vv. 1386-1974. Plus tard, en 1621, l'Inquisition censurait un *Pater noster glosado contra los devotos de monjas*, (inc. *contra un modo de mujeres*... 22 strophes), cf. Paz y Melia, *Catálogo*, n° 315. Cf. encore *Id.*, *ibid.*, n° 1116 la censure d'une plaquette parue en 1652 à Saragosse, intitulée *Desengaños*..., œuvre du licenciado Pedro Mor y Zamudio, *canónigo de Monzón*. — Le texte de Pellicersignalé par A. Castro, *loc. cit.*, prouve que ces amours ne restaient pas toujours dans le domaine de la simple conversation galante. Cf. encore l'aventure de licencié Vargas, rapportée par Adolfo de Castro. *Riv.*, XXXII, p. 192, note. Venise, au xviii^e siècle, semble avoir été le dernier refuge de pareilles pratiques. Sans invoquer le témoignage de Casanova si sujet à caution (cf. toutefois les notes de l'éd. de la Sirène, Paris, 1926, t. VI, pp. 297-299), on retiendra les renseignements du président de Brosses, *Lettres Familiales* : A M. de Blancey, 14 août 1739.

2. Cf. Drouart la Vache, *Li Livres d'Amours*, éd. R. Bossuat Paris, 1926, vv. 3925-4014. Je cite la traduction française, le texte latin m'étant inaccessible.

3. Ed. Langlois, vv. 14409-14428.

des sucreries plus ou moins pharmaceutiques ¹ qu'envoient les nonnes à leurs amis, mais

Aguiller, ou laz, ou ceinture,
Don po vaille la ferreure,
Ou un beau petit coutelet,
Ou de fil un lumuisselet.

Gilles li Muisis reprochait également aux religieuses de faire don de leurs travaux d'aiguille à ceux dont elles voulaient acquérir les bonnes grâces ². Vers la fin du XIII^e siècle, un remanieur du *Roman de la Rose*, Gui de Mori ³ déclare, à la suite de Jean de Meun, que les nonnes étant toujours accompagnées, elles sont très coûteuses, puisqu'il faut satisfaire également aux caprices de leurs compagnes. Il ajoute ce trait curieux, que leurs amours sont très littéraires et obligent leurs prétendants à des efforts d'esprit :

Et pour çou qu'eles sont oiseuses,
Sont lor amours trop curieuses ;
En lettroier mout se delitent
Et soutilment lors escrips ditent,
Et norrissent par lettroier
Lors amors et par envoier.

Déjà l'auteur du *Concile de Remiremont* avait fait dire à la nonne qui plaidait pour les clercs : « Laudant nos in omnibus rythmis atque versibus », et ses compagnes semblent bien avoir été sensibles à cet avantage. L'auteur du *Caballero Zifar*, dans le passage mentionné plus haut, avait lui aussi déclaré que celles *que saben escriuir e leer* sont pires que les autres. — Vers la même époque, Mahieu le Bigame, passant en revue les différentes conditions de la femme amoureuse, n'est pas tendre pour les religieuses. Il note leur goût pour le plaisir, et il ajoute qu'elles s'entendent à dépouiller le malheureux qui les courtise ⁴ :

... nullus prædo spoliare
Scit melius monacha...

Son traducteur français paraphrase cette remarque en des termes qui rappellent Gui de Mori :

Ne vous priseront une prune
Se vous ne leur donnés souvent ;

1. Sur la nature exacte des électuaires énumérés par Juan Ruiz, str. 1334-1338, cf. l'art de E. K. Kane, *Modern Philology*, XXX (1933), pp. 263-366.

2. *Lainschiaus de blanc fil, plorais et chins*, éd. Kervyn de Lettenhove, I, p. 215, cité par E. Langlois, note à son édition.

3. Bibl. Ec. des Chartes, 1907 (68), p. 269.

4. Ed. van Hamel, vv. 1221 ss. du texte latin.

C'est l'usage de leur couvent.
 Dons veult avoir la messagiere,
 La maistresse et la chamberiere,
 Et la matrone et la compagne.

L'opposition de Juan Ruiz a toutes ces affirmations est notable. Même quand il reproduit les reproches que leurs prétendants pouvaient faire aux religieuses, il ne mentionne que leur art de ruser et de se dérober. Les nonnes espagnoles auraient-elles été moins intéressées que leurs rivales du nord de la France ?

Au reste ces défauts ne sont rien aux yeux de notre poète, et il proclame hautement sa préférence en termes non déguisés. L'Amour lui-même, s'écrie-t-il,

sy a dormitorio entrara, nunca se arrepentiera.

Plus loin (str. 1340-1342), il loue les nonnes de leur douceur, de leur constance, de leur discrétion, de leur franchise, de leur art du plaisir. On trouve la même opinion chez un poète du siècle suivant, Nicolas Nuñez ¹, lequel, examinant les différentes conditions de la femme, considère que servir une religieuse est le sort le plus digne d'envie. Toutefois, remarque-t-il, c'est là un trop grand péché dont il vaut mieux s'abstenir, surtout quand on est juif, comme le destinataire de la pièce (Mosen Fenollar). Et il ajoute ce détail d'une casuistique à tout le moins curieuse :

Y pues a nos es dañosa,
 Mucho mas lo sera a vos.

IV. — LA TENTE DE L'AMOUR.

L'Amour, à la suite de la discussion de ses sujets, décline leurs invitations et installe sa propre tente. Il ne peut naturellement être question que d'une tente magnifique, et Juan Ruiz nous la décrit avec complaisance. Il s'attache tout particulièrement aux figures qui sont peintes ou brodées sur les parois et dont le dieu lui-même lui donne l'explication : il s'agit d'une représentation allégorique des douze mois de l'année.

Les descriptions de tente sont, dans la littérature médiévale, un lieu commun souvent utilisé et dont le développement a déjà été étudié ². Il ne saurait guère faire de doute qu'à l'origine du thème,

1. *Canc. del Siglo XV*, II, p. 482, n° 872.

2. Faral, *Recherches*, pp. 65-69 et 338-399.

il y ait le désir de faire passer dans la littérature un aspect de la vie réelle, et justement un de ceux qui permettaient le mieux au monde seigneurial de faire étalage de sa puissance et de sa richesse. En fait, les descriptions que l'on trouve très tôt dans les œuvres courtoises françaises, telles que celles des *Romans de Thèbes*, d'*Eneas* ou d'*Alexandre* (version dodécasyllabique), si riches et si fantaisistes qu'elles soient, ne dépassent pourtant pas en splendeur ce qu'à l'occasion la réalité pouvait offrir. C'est ainsi, par exemple, que Saint Louis, au cours du séjour qu'il fit à Chypre lors de sa première croisade, envoya au roi des Tartares une tente en forme de chapelle, où l'on avait entaillé toute une pieuse imagerie. On y voyait représentés, au dire de Joinville, l'Annonciation, la Nativité et le Baptême du Christ, la Passion, l'Ascension et l'Avènement du Saint Esprit¹. Mais bien vite, suivant un développement que nous avons vu s'accomplir pour le topique des instruments de musique, ce lieu commun si commode fut travaillé pour lui-même, et chacun de ses éléments se gonfla de tous les détails que l'imagination et l'érudition des auteurs furent capables de rassembler. Origine et histoire antérieure de l'objet, nature et richesse de l'étoffe, du mât, des cordes, des piquets, vertus de l'inévitable escarboucle qui brille au sommet ou des pierres précieuses qui emplissent l'intérieur d'une lumière plus éclatante que celle du jour, autant de points que les plumes les moins habiles pouvaient diversifier à l'infini². Toutefois c'étaient surtout les sujets ornant les parois de ces tentes somptueuses qui se prêtaient le mieux à des débauches d'invention. Si les descriptions citées plus haut (Thèbes, Enéas, Alexandre) restent à peu près dans le domaine de la vraisemblance, celle de la tente du roi Bilas, dans le roman d'*Athis et Prophilias*³ a déjà plus d'ampleur. Et que dire de ce qu'elle est devenue dans le roman de *Renart le Contrefait*⁴, où elle est passée à peu près en entier, tout en subissant par ailleurs de fortes augmentations.

Au reste, les auteurs eux-mêmes, et sans doute avec eux le public, voyaient bien ce que de pareils développements pouvaient avoir de trop facile, et par conséquent d'oiseux, lorsque ceux-ci tournaient à l'hyperbole. Nous en avons le témoignage curieux d'un romancier, l'auteur d'*Ider*, lequel, au moment d'aborder la description de la tente de Guenloie, fait cette remarque pertinente :

Plusor troveor se penerent
Es estoires que il conterent

1. Joinville, *Histoire de Saint Louis*, éd. Natalis de Wailly, par. 134 et 471.

2. D'après Charès (chez Athénée, XII, 538 B), la tente somptueuse qu'Alexandre fit dresser à l'occasion de son mariage était ornée de riches tentures et de tapisseries représentant des animaux, soutenue par des mâts dont les fûts étaient revêtus de pierres précieuses et de riches métaux incrustés.

3. Ed. Hilka, *Ges. f. rom. Litt.*, Dresde, I, p. 192, vv. 5575 ss.

4. Ed. G. Raynaud et H. Lemaître, I, pp. 41-48, vv. 3759-4490.

De feire unes descriptions
 De vergiez et de paveillons
 Et d'el, si que tuit s'aperceivent
 Qu'il en dient plus qu'il ne deivent :
 Par ço quident lor traitez peindre ;
 Mais nel font, car on n'y doit feindre
 O bien estoire, o bien mençonge ;
 Tels diz n'a fors savors de songe,
 Tant en acreissent les paroles ¹,

ce qui ne l'empêche pas de faire à son tour sa description. Un dernier reflet du lieu commun (tant le procédé dura longtemps) se retrouve dans l'*Orlando Furioso* : la fée Melissa, pour les noces de Roger et de Bradamante, dresse une tente magnifique, longuement décrite par l'auteur, dont l'origine remonte jusqu'à la prophétesse Cassandre, et dont les invités contemplent, sans en saisir le sens, les broderies prophétiques ².

La littérature espagnole du Moyen Age nous offre également, malgré le petit nombre de textes conservés, quelques descriptions, la plupart très rapides ; mais, dans leur brièveté, ses textes suffisent à prouver que le lieu commun fut répandu également au delà des Pyrénées.

Le Cid s'empare, au cours d'une bataille sous les murs de Valence, de la tente du roi du Maroc ; on ne manque pas de nous dire que les mâts en sont travaillés et garnis d'or. Pour le reste, on s'en remet à notre imagination ³. Dans l'*Historia Troyana en prosa y verso*, un valet de Diomède va, de la part de son maître, faire hommage à la belle Briseïs du cheval de Troïlus. Celle-ci se tient dans la tente de son père, et l'auteur en souligne la richesse : le mât qui la supporte est d'or, ainsi que la *cuenca* et la *pella* ; au sommet brille un aigle d'or, dont l'éclat rivalise, dans la nuit obscure, avec celui d'une escarboucle ⁴. Mais la description de tente la plus circonstanciée et la plus abondante se trouve dans le *Libro de Alexandre*. L'auteur n'a pas utilisé moins de cinquante-sept strophes, deux cent huit vers ⁵, pour énumérer et décrire les objets qu'il propose à notre admiration et qui embellissent la demeure de toile du conquérant.

On pourrait sans doute objecter que les deux derniers textes cités ci-dessus sont, en ce qui concerne les passages qui nous intéressent, de simples adaptations d'œuvres françaises et qu'on n'en peut guère

1. Vv. 4483 ss., cité par Faral, *Les Arts poétiques*, p. 84.

2. Arioste, *Orlando furioso*, XLVI, 77-97.

3. *Poema de Mio Cid*, vv. 1785-1786.

4. Ed. Pidal y Vallejo, p. 172, 19-16.

5. Str. 2375-2431 (O), 2503-2559 (P).

tirer la conclusion que le thème qu'ils développaient ait été familier aux écrivains espagnols.

Notons en réponse que, le *Libro de Alexandre* ayant certainement été connu de Juan Ruiz, ce dernier y trouvait des éléments suffisants d'inspiration initiale. Mais il y a plus : si l'auteur de l'*Historia Troyana* traduit en effet, dans le morceau rappelé plus haut, les vers 14301-14306 du *Roman de Troie*, il y ajoute un détail, sans doute insignifiant, mais qui ne figure pas dans son modèle, celui de l'escar-boucle. Or ce détail, rien moins que rare ¹, est au contraire extrêmement banal dans les descriptions de ce genre ; preuve que le traducteur espagnol avait pratiqué d'autres textes que celui qu'il avait sous les yeux. — Le poète de l'*Alexandre* va plus loin encore. Sa description est conforme, dans l'ensemble, à une description analogue, qui se trouve dans le roman français dodécasyllabique ². Toutefois il lui fait subir certaines modifications, et ces modifications révèlent chez leur auteur une familiarité certaine avec le lieu commun. C'est ainsi par exemple que le poète espagnol groupe sur le même pan de la tente des sujets qui, chez l'auteur français, se développent sur deux faces : exploits d'Hercule enfant, brève mention des malheurs de Troie consécutifs au rapt d'Hélène. La face restée libre dans le poème espagnol est occupée par une exposition des victoires d'Alexandre ³. Dans les deux descriptions figure une représentation de la mappe-monde ; celle du poème français se borne à de vagues généralités ; celle du poème espagnol, au contraire, descend dans un certain détail et cite un grand nombre de noms de lieux, espagnols principalement. Les développements consacrés aux mois de l'année sont très différents dans les deux poèmes ⁴. Enfin le poème espagnol décrit minutieusement les figures du plafond de la tente, qui n'est même pas mentionné dans le poème français : on y pouvait voir la cour céleste, avec la place laissée libre par la chute de Lucifer, le paradis terrestre, avec la création de l'homme et l'histoire du péché originel, l'épisode de la tour de Babel (que l'auteur ne semble pas bien distinguer de la lutte des géants contre l'Olympe), enfin le déluge et l'ivresse de Noé.

Si l'on admet, avec M. Faral, comme cela est fort vraisemblable, que les descriptions françaises dérivent en dernière analyse de la description qui figure dans le *Roman de Thèbes*, vv. 3979 ss., et que les descriptions subséquentes, *Troie*, *Alexandre* dodécasyllabique, *Athis* et *Prophilius*, *Renart le Contrefait*, sortent les unes des autres

1. Faral, *Recherches*, pp. 321 et 354-355.

2. Ed. Michelant, p. 53, v. 27 à p. 56, v. 29.

3. Cette modification est rendue possible par le fait que dans le roman français, la description est placée au début du poème, tandis que dans le roman espagnol, elle se trouve à la fin.

4. Cf. ci-dessous.

par additions et surenchères successives, on voit que la description de l'*Alexandre* espagnol se place, elle aussi, sur cette ligne, mais que l'amplification espagnole groupe d'autres éléments que l'amplification d'*Athis et Prophlias*, par exemple. Qu'est-ce à dire, sinon que le poète espagnol se trouvait en face d'un lieu commun qu'il connaissait bien, dont il appréciait les ressources, et qu'il était capable de traiter avec autant de liberté et de nouveauté que ses collègues français ?

Ceci admis, Juan Ruiz, comme l'auteur de l'*Alexandre*, pouvait donc trouver dans ses lectures l'idée première de son développement. Il ne fait pourtant guère de doute qu'il a connu et pratiqué le vieux poème du *mester de clerecia*. Outre qu'il y fait directement allusion aux strophes 1081 et 1215, il utilise, pour introduire sa description, une formule d'excuse d'allure épique, qui ne semble pas fréquente et qui se retrouve presque identique dans le *Libro de Alexandre* :

1266 La obra de la tyenda vos querria contar,
Aver se vos ha un poco a tardar la yantar ;
Es una grand estoria, pero non de dexar,
Muchos dexan la çena por feroso cantar.

Ne dirait-on pas une reprise de la strophe 2384 (*O*) de l'*Alexandre* :

Querria a la obra de la tienda entrar,
En estas manezuelas non querria tardar,
Avriemos hy un rato assaz a deportar,
Yr se nos ye domientre guisando de iantar.

Toutefois notre poète prouve immédiatement qu'il connaissait d'autres descriptions de tente, puisqu'il mentionne des détails que l'auteur de l'*Alexandre* a négligés. Ainsi, chez les deux poètes, le mât qui soutient l'édifice est orné de pierres précieuses¹. Mais Juan Ruiz ajoute que ces pierres illuminaient l'intérieur du pavillon ; c'est une remarque qui figure déjà dans la description du *Roman de Thèbes*, vv. 4025-4030, et qui était devenue de style. L'*Alexandre* espagnol l'avait négligée. — Au sommet du mât, l'*Alexandre* français plaçait deux boules, l'une d'escarboucle, l'autre de topaze. Au-dessus se dressait un aigle magique². Le poète espagnol simplifie et se contente de mentionner trois pommes d'or, str. 2380-2508. Juan Ruiz ne mentionne qu'un ornement : il a gardé l'escarboucle traditionnelle, qui ne figure pas dans le *Libro de Alexandre*.

Des remarques ci-dessus faites, on peut par conséquent tirer la conclusion que, si Juan Ruiz a certainement connu le *Libro de Alexan-*

1. Les textes de l'*Alexandre*, Paris et Madrid, portent tous deux respectivement aux strophes 2378 (*O*) et 2506 (*P*) çendal. Le contexte montre avec évidence qu'il faut lire tendal.

2. Ed. Michelant, p. 53, vv. 32-36 et p. 54, vv. 29 ss.

dre, on ne peut nullement affirmer que ce dernier soit sa source unique d'inspiration. Au contraire, il est certain que notre auteur connaissait d'autres descriptions de tente, qu'il savait que c'était là un lieu commun susceptible de développements agréables et plaisants, et qu'il en a fait usage par suite d'une tradition littéraire bien constituée et déjà implantée en Espagne.

Reste à présent la question des sujets représentés sur les parois de la tente, que nous allons maintenant étudier.

Juan Ruiz laisse entendre (str. 1301) que la tente du dieu offrait mille merveilles à admirer à qui aurait eu le temps de l'examiner en détail. Mais, sobre dans ses effets, mesuré dans ses développements, notre auteur, qui connaît déjà l'art si difficile de savoir se borner, s'en tient à une seule description, celle des mois de l'année. Il dédaigne de suivre les traces de ses prédécesseurs dans le genre ; au lieu d'entasser, il déblaie ; il élague au lieu de se laisser étouffer par les rameaux sans cesse plus touffus d'une forêt trop exubérante.

Cette description, il la trouvait du reste toute prête et déjà plusieurs fois utilisée. En particulier, elle figurait dans la décoration de plusieurs tentes célèbres de la littérature. La tente d'Adraste, dans le *Roman de Thèbes*, en offrait un exemple ; toutefois l'auteur se contente d'une rapide indication, sans descendre dans le détail :

4031 De l'autre part, el destre pan,
Sont peint li doze meis de l'an.

Le *Roman d'Alexandre* français était tout aussi laconique :

Li XII. mois de l'an i sont tout devisé,
Tout ensi com cascuns moustre sa poesté.¹

Dans le *Fablel dou Dieu d'Amors*, les mois servent de piliers au palais du dieu². Ce texte, que l'on ne semble pas avoir jusqu'ici remarqué, présente avec le nôtre la particularité notable de placer le motif de décoration dans une description de la demeure du fils de Vénus ; mais là encore, le thème n'est guère qu'effleuré.

Il faut arriver au *Libro de Alexandre* pour trouver un développement important et comparable à celui de Juan Ruiz³. Dans ce dernier texte, nous trouvons une véritable galerie de douze personnages, symbolisant les douze mois de l'année et occupés aux travaux champêtres propres au mois que chacun d'eux représente.

La communauté d'inspiration entre l'*Alexandre* et le *Libro de Buen*

1. Ed. cit., p. 55, vv. 13-14. Les douze mois figurent également sur le casque de Porus, *ibid.*, p. 359, v. 29.

2. In Oulmont, *Les Débats...*, pp. 208-209, vv. 336-350.

3. Str. 2390-2402 (O), 2518-2530 (P).

Amor est frappante : le second semble bien avoir imité le premier. Pourtant le rapport entre les deux textes n'est certainement pas aussi simple qu'il le paraît à première vue.

La représentation symbolique des mois de l'année est, en effet, un des thèmes d'art les plus anciens, les plus vénérables et les plus répandus. Il présente de plus cette particularité d'être, comme Janus, à double visage : c'est à la fois un thème iconographique et un thème littéraire ¹. Sans remonter aux peintures murales du Ramses-seum à Thèbes, nous trouvons dans le fameux calendrier byzantin de 354 ², une illustration déjà semblable, à celle qui se développera au Moyen Age sur les portails des cathédrales ou dans les miniatures des livres d'heures. Chaque mois y est représenté par un paysan occupé au travail de la terre.

Le thème connu à Byzance même un succès analogue à celui qu'il devait connaître en Occident : les romanciers byzantins du XII^e siècle ornent parfois les palais qu'ils décrivent de figures allégoriques représentant les mois ³. De Byzance, le courant iconographique gagna Rome ; de là il se répandit dans l'art du Moyen Age européen, où il a produit ses manifestations les plus célèbres dans la sculpture ornementale ⁴. C'est à lui que nous devons, en France, les belles réalisations gothiques de Chartres, Reims, Paris ou Amiens ⁵, en Italie, celles du baptistère de Pise, du portail de San Marco à Venise, de la fontaine de Pérouse, du dôme de Modène, etc.

Parallèlement à la tradition iconographique se développait une tradition littéraire : peut-être cette dernière est-elle née du besoin ou du désir de compléter les représentations plastiques à l'aide de légendes explicatives. Ces légendes, rédigées en vers, furent peu à peu considérées comme de simples exercices poétiques ; en se développant et en se faisant plus abondantes, elles finirent par acquérir une indépendance propre.

L'*Anthologie Palatine* nous a conservé trois textes consacrés aux mois égyptiens ou romains ⁶. En latin des pièces analogues furent composées dès l'époque d'Auguste, et, plus tard, rassemblées en une

1. Pour ce qui suit, cf. la dissertation de L. Biadene, *Bonvesin de la Riva, Carmina de mensibus, Studj di filologia romanza*, IX (1903), pp. 1-130 et l'abondante bibliographie des pp. 5 ss. — Consulter également O. Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen, Rom. Forsch.* XII (1900), pp. 493 ss.

2. Cf. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1^{re} éd., Paris, 1910, pp. 219-220.

3. *Id. ibid.*, p. 373.

4. Cette filiation est contestée par certains historiens de l'art ; cf. les art. de Strzygowski et de Riegl dans la bibliographie indiquée plus haut. Mais cela n'a aucune importance pour la question qui nous intéresse.

5. Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1910, pp. 83-96.

6. *Anthol. Palat.*, IX, n° 383, 384 et 580.

collection très répandue au Moyen Age ¹. L'*Anthologia Latina* contient un poème intitulé *Laus omnium mensium* ². Dracontius, à la fin du v^e siècle, se laissait à son tour tenter par le sujet ³. Une pièce de la même tradition, *Officium duodecim mensium*, doit être un peu plus récente ⁴. A l'époque carolingienne le thème continuait à jouir de la même prédilection : Dümmler a publié trois poèmes qui s'y rattachent ⁵ et celui de Wandalbert de Prüm ne contient pas moins de trois cent soixante-six hexamètres. Dans l'*Ephemeris* de Bède, les renseignements consacrés à chaque mois sont précédés chaque fois de vers qui semblent bien empruntés à un poème du genre qui nous intéresse ⁶. On trouvera encore un exercice analogue à la suite des œuvres du Vénérable ⁷. A la fin du xiii^e siècle, Bonvesin da Riva écrivait en latin un *Carmen de Mensibus* ⁸, qu'il traduisait bientôt en langue vulgaire ⁹. Ce dernier poème revêt la forme d'un débat entre Janvier et les autres mois et s'éloigne ainsi quelque peu de la forme traditionnelle plus simple ; mais on y retrouve les éléments qui figurent dans les autres versions. Le texte de l'*Alexandre* espagnol doit être légèrement antérieur à celui de Bonvesin. Enfin, vers la même époque, Matfré Ermengaud, dans son *Bréviaire d'Amour*, consacrait tout un long morceau à la *natura dels XII. mes de l'an* ¹⁰.

De ces textes, Juan Ruiz a connu l'*Alexandre* certainement, des pièces latines très probablement ; il n'est même pas impossible qu'il ait pratiqué le *Bréviaire d'Amour* ¹¹. N'oublions pas enfin que l'imagination des poètes pouvait être à tout moment rafraîchie ou renouvelée par la contemplation des œuvres d'art où le thème était traité.

Dans cette abondante collection, est-il possible de déterminer avec quelque précision la source d'inspiration de notre poète ?

Et tout d'abord, lui a-t-il été donné de contempler quelque œuvre d'art traitant le même sujet que lui ? C'est fort possible, et même probable. Pourtant je ne saurais citer aucun exemple dont nous soyons assuré qu'il a pu tomber sous les yeux de Juan Ruiz. La seule réplique

1. Cf. Baehrens, *Poetae latini minores*, I, pp. 201-211.

2. *Id.*, *ibid.*, IV, p. 290.

3. *Id.*, *ibid.*, V, p. 214.

4. *Id.*, *ibid.*, V, p. 354.

5. *Poetae latini aevi Carolini*, II, pp. 604-616 et pp. 644-646.

6. Migne, t. 90, p. 761-785.

7. Migne, t. 94, p. 644.

8. Ed. L. Biadene citée plus haut.

9. *Il trattato dei mesi*, éd. Lidforss, Bologne, 1872.

10. Ed. Azais, Béziers et Paris, 1862-1881, vv. 6520-6756. Le *Bréviaire d'Amour* a été commencé en 1288 ; son auteur mourut en 1322.

11. L'ouvrage a eu quelque succès dans la péninsule. Le marquis de Santillana en possédait un très bel exemplaire conservé encore aujourd'hui à l'Escorial. On en a fait une traduction en prose catalane, dont il subsiste deux manuscrits, cf. Morel-Fatio, *Grundriss* de Gröber, II, II, p. 104.

espagnole du thème des mois que je connaisse se trouve en Catalogne, au monastère de Santa Maria de Ripoll. On peut voir là, parmi les sculptures sauvées de l'incendie de 1835, une série de douze reliefs représentant les travaux des mois. Mais, à défaut de sculpture, les miniatures ne manquaient pas, ni les vitraux, ni les émaux, et il serait bien invraisemblable que jamais une scène ou une série de scènes du genre de celles qui nous occupent ne soit venue à la connaissance de notre curieux Archiprêtre.

Parmi les sources littéraires, il faut distinguer, car elles sont loin d'offrir des développements concordants. Il convient d'écarter les textes latins, antiques ou carolingiens, dont le symbolisme est différent de celui des textes postérieurs et de celui du *Libro de Buen Amor*¹. Il convient d'écarter les romans français (*Thèbes*, *Alexandre*, *Fablel dou dieu d'Amors*) : ces textes sont brefs et ne contiennent pas de description de personnages ; il n'est même pas sûr qu'ils appartiennent au groupe que nous étudions, bien qu'en apparence leur inspiration soit semblable. Leurs auteurs ne doivent rien aux représentations picturales ou plastiques des ^{xii}e et ^{xiii}e siècles ; ils paraissent se borner à reprendre une indication d'Ovide qui figure au livre II des *Métamorphoses*, dans la description du palais du Soleil². Chez eux, s'il les a connus, Juan Ruiz a tout au plus pris l'idée initiale de sa décoration ; mais c'est ailleurs qu'il en a trouvé la substance.

Au contraire, Bonvesin, le *Libro de Alexandre*, Matfré Ermengaud et Juan Ruiz forment un groupe bien homogène et à première vue sans lien direct avec la tradition antique. Leurs développements suivent fidèlement les figures que peintres et sculpteurs traçaient sur le parchemin ou faisaient jaillir de la pierre. Or ces figures ne doivent sans doute rien à la littérature³. Tout se passe donc comme si les quatre auteurs qui nous occupent avaient en quelque sorte recréé le thème après de longs siècles d'oubli — et l'avaient recréé en se bornant à admirer avec le peuple des fidèles les belles images qui ornent encore aujourd'hui les cathédrales ou rehaussent de leur éclat les pages des livres d'heures.

Nous en avons au reste la preuve certaine. Quand Matfré Ermenegaud nous dit :

6565 E sapchatz quez om figura
 Javier en la *penchura*
 Ab doas daras...

1. Toutefois en ce qui concerne le poème de Wandalbert de Prüm cité plus haut, une réserve s'impose, cf. *infra*.

2. Je suis sur ce point de l'avis de M. Faral, *Recherches*, pp. 69 et 349, note.

3. C'est l'opinion de E. Mâle, *loc. cit.* ; elle appelle des réserves ; cf. *infra*.

ou encore

6582 Et es per aital natura
 Depench de vieilha figura...

ou encore

6620 Lo qual, per las proprietatz
 Del temps, *penho li penhedor*
 Portan joiozamen la flor,

il nous révèle qu'il se laisse guider par une tradition de miniaturiste. Avec plus ou moins de liberté, c'est ce qu'ont fait également l'auteur de l'*Alexandre*, Bonvesin et Juan Ruiz.

Or la comparaison de nos quatre auteurs n'est pas sans intérêt : elle va nous révéler qu'ils suivent des traditions légèrement différentes, et que, selon leur tempérament, ils ont procédé avec plus ou moins d'indépendance à l'égard de leur modèle initial.

Celui d'entre eux qui s'en tient le plus servilement aux images qu'il avait probablement sous les yeux est Matfré Ermengaud. Chez lui, Janvier est représenté par un homme à double visage (Janus), installé devant une table copieusement servie, Février par un vieillard qui se chauffe, Mars par un tailleur de vigne, Avril par un jeune homme couronné de fleurs, Mai par un cavalier se rendant à la chasse avec son épervier, Juin par un paysan fauchant ses prés, Juillet par un moissonneur au travail, Août par un fermier battant son blé au fléau, Septembre par un vendangeur dans sa vigne, Octobre par un semeur précédé d'une charrue, Novembre par un porcher menant ses bêtes dans la forêt, Décembre par un boucher sacrifiant un porc.

Il semble inutile de montrer combien ces représentations sont semblables à celles qui figurent sur les monuments ; un simple coup d'œil jeté sur l'étude de M. E. Mâle citée plus haut convaincra rapidement que Matfré Ermengaud se conforme à une doctrine pour ainsi dire classique.

Si maintenant nous passons à l'*Alexandre*, nous rencontrons quelques différences dans le symbolisme ; mais ces différences n'ont point leur source dans la fantaisie de l'auteur ; elles ont leur pendant dans des variations correspondantes de la tradition iconographique, et ceci nous prouve que le point de départ de nos deux auteurs n'est pas identique.

Voici l'essentiel de ce que l'on peut dire. Dans l'*Alexandre*, Janvier a toujours deux face (*a todas partes catando*), mais c'est un personnage qui rentre son bois ; c'est ainsi, par exemple que Janvier est représenté à Venise au portail central de San Marco. Avril, chez Matfré Ermengaud, est représenté par un jeune homme couronné de fleurs ; dans l'*Alexandre*, c'est au mois de Mai qu'est réservée cette figure.

Quant au mois de Mai, dans le *Bréviaire d'Amour*, c'est un cavalier chasseur ; pour l'*Alexandre*, Avril est un chevalier armé. Il y a là une double variation. Tout d'abord, la représentation des deux mois a été intervertie : le mois de Mai, dans l'*Alexandre*, est figuré sous les traits qui, chez Matfré Ermengaud et les sculpteurs français, représentent Avril¹. Ce changement se rencontre à Venise encore, où le mois de Mai est symbolisé par un jeune homme que deux jeunes filles couronnent de fleurs. Par voie de conséquence, la représentation du mois de Mai française est devenue celle du mois d'Avril dans l'*Alexandre*. Mais (et c'est là la deuxième variation) l'*Alexandre* donne au cavalier un autre sens que Matfré Ermengaud. Chez l'auteur provençal, le cavalier est un chasseur pacifique, et telle est l'interprétation courante des sculpteurs français. Pour l'auteur espagnol, c'est un guerrier. Cette seconde valeur, quoique plus rare, n'est pas inconnue ailleurs. A Chartres, par exemple, le mois de Mai est un cavalier tenant une lance à la main ; à Venise, un guerrier cuirassé, armé d'un bouclier, d'une épée et d'une lance figure le mois de Mars². Pour les autres mois les deux symbolismes concordent.

Seulement le développement de l'*Alexandre* est plus riche et plus souple ; l'auteur s'est davantage affranchi des servitudes de l'iconographie en faisant entrer dans ses petits tableaux plus de choses que n'en pouvaient mettre les sculpteurs ou les peintres. Il a fait légèrement craquer le cadre assez étroit où ceux-ci étaient contraints de s'enfermer, devançant ainsi l'Archiprêtre, dont la richesse d'invention ne saura pas se contenter du défilé de douze personnages rigides et figés dans leur attitude traditionnelle.

Par exemple, l'*Alexandre*, tout en laissant la place d'honneur au travail du blé et de la vigne, ne néglige pas les cultures secondaires : Juin récolte les cerises, Septembre gaule les noix, protège les figuiers, cueille l'osier. La continuité de la végétation est bien soulignée : Avril fait pousser les moissons, Mai les fait épier ; Avril encore plante les vignes nouvelles, Juillet fait apparaître les premiers grains ; Août adoucit le raisin. Quelques détails supplémentaires viennent s'ajouter aux figures principales : en septembre, on prépare les cuves à vin ; en octobre, on déguste le vin nouveau ; en juillet, le bétail est torturé par les insectes ; Février se plaint de sa petite taille ; en mars, les bêtes commencent à sentir l'arrivée du printemps.

1. Cf. E. Mâle, *loc. cit.*

2. A Venise, mai étant devenu le mois des fleurs, comme dans l'*Alexandre*, on s'attendrait à ce qu'avril fût ici aussi le mois de la guerre. Mais, conformément à la tradition antique, la guerre a été reportée au mois de mars, faisant disparaître le motif de la taille des vignes. Quant à avril, il est symbolisé par un motif nouveau celui de la tonte du mouton.

Toutes ces notations ne sont point originales, tant s'en faut¹ : mais ce qui est caractéristique de la forme littéraire, c'est leur groupement sur le même mois, alors que les formes plastiques ou graphiques sont obligées de choisir parmi les deux ou trois représentations différentes que la tradition leur offre ; le poète peut combiner ce que le sculpteur ou le peintre est contraint de dissocier ou de sacrifier.

A ce point de vue, le texte de Juan Ruiz est plus remarquable encore que celui de l'*Alexandre*². Chez lui le développement se gonfle au point que le symbolisme primitif disparaît presque ; il devient impossible à un personnage d'effectuer tous les travaux classés sous chaque mois ; nous avons à faire à une sorte de catalogue, ou, mieux encore, d'almanach, énumérant par ordre toutes les occupations du paysan au fur et à mesure que l'année se déroule³. Tout cela ne va pas sans une certaine confusion et quelques redites ; il est toutefois possible de retrouver au milieu de cette richesse l'ossature du développement, et nous allons voir que le point de départ de notre auteur n'est ni celui de Matfré Ermengaud, ni celui du poète de l'*Alexandre*.

Janvier est toujours un personnage à deux têtes et qui mange beaucoup ; Février taille sa vigne ; Mars la bêche, la greffe ou en plante de nouvelle ; Avril est de nouveau le mois couronné de fleurs ; Mai est un indolent qui fuit la chaleur et cherche l'ombre des grands bois ; Juin coupe les orges mûres ; Juillet moissonne ; Août bat sa récolte ; Septembre vendange ; Octobre fait son vin et sème son blé ; Novembre tue le porc ; Décembre fait bombance et se nourrit de salaison.

De ces représentations, quelques-unes ont déjà été rencontrées

1. C'est ainsi que la récolte des fruits, par exemple, se rencontre à Amiens (septembre), la pousse du blé à Chartres et à Paris (avril), le travail du vin, cuves et tonneaux, à Semur et à Reims (octobre) ; dans Bonvesin, Février se plaint aussi de sa petite taille.

2. Bonvesin use également d'une très grande liberté dans la combinaison des différents éléments traditionnels et des produits de son imagination ; mais nous ne le citons qu'incidemment et en confirmation de ce que nous pouvons avancer à propos de notre texte, aucun lien direct n'existant entre le poète milanais et le poète espagnol.

3. Notons toutefois que cette tendance à transformer une poésie allégorique sur les mois en une petite encyclopédie des travaux champêtres se retrouve dans le poème de Wandalbert de Prüm cité plus haut. D'autre part, contrairement à ce que nous avons dit à propos des textes antiques ou carolingiens, le poème de Wandalbert présente de fortes analogies de conception avec la tradition médiévale, tant iconographique que littéraire. Mais nos auteurs des ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles ont-ils pu connaître le moine du ^{ix}^e, dont au reste la tradition manuscrite est peu considérable (cf. Manitius, *Lat. Litt.*, I, p. 560) ? Et, s'ils ne l'ont pas connu directement, où sont les intermédiaires ? Du point de vue iconographique, le poème de Wandalbert est très important également, puisque c'est lui qui a suscité une des premières représentations occidentales des travaux des mois, dans les illustrations du codex Vat. Reg. 438 ; cf. Riegl, *Mitteilungen des Institutes f. österr. Geschichtsforschung*, X (1889), pp. 1-74.

dans les deux textes que nous venons d'examiner. Ainsi Janvier et Avril sont identiques chez Maître Ermengaud et Juan Ruiz ; chez nos trois auteurs, Juillet est le mois de la moisson. Août celui des battages et Septembre celui de la vendange. Mais ce sont là des concordances qui s'expliquent d'elles-mêmes, sans qu'on ait besoin de recourir à l'hypothèse de l'emprunt.

Les différences suivantes sont au contraire plus probantes. De même, en effet, qu'entre le *Breviaire d'Amour* et le *Libro de Alexandre* nous avons relevé des divergences qui découlaient de la diversité des inspirations, de même entre le *Libro de Buen Amor* et ces deux textes on peut noter des variations révélatrices : Juan Ruiz suit un autre modèle, un autre patron, que Maître Ermengaud et son prédécesseur dans le *mester de clerecia*.

Voyons les faits. D'abord quelques détails : chez Juan Ruiz, Mai n'est plus un cavalier, chasseur pacifique ou guerrier décidé ; c'est un paysan qui se repose à l'ombre des forêts ; la même représentation se retrouve à Amiens et à Venise, à Venise pour le mois d'août. Chez Juan Ruiz, le porc est tué dès novembre : c'est ce qu'on peut voir à Chartres et à Semur ou lire dans Bonvesin. Octobre est sans doute le mois des semailles, mais c'est aussi le mois du vin, comme à Semur ou à Reims ; les semailles, dans notre texte, se prolongent jusqu'en novembre, comme à Amiens. Décembre prélude aux festins de Janvier, chez Juan Ruiz comme à Chartres.

Voici à présent deux traits qui paraissent plus caractéristiques. La taille de la vigne a lieu, chez Juan Ruiz, dès le mois de février. Jamais en France, pour des raisons faciles à comprendre, le travail des champs ne reprend si tôt. Le *Breviaire d'Amour* et le *Libro de Alexandre* attendent eux aussi jusqu'en mars. Or la tradition iconographique italienne place la taille de la vigne dès le second mois de l'année¹ et c'est ce que fait également Bonvesin :

... Et quanquam vites cum falce putare
Incipiam...

Juan Ruiz doit-il ce détail à une source italienne plus ou moins directe², ou l'a-t-il simplement tiré de son observation personnelle, c'est ce qu'il est difficile de décider. En tout cas, il s'oppose sur ce point et à l'auteur provençal et à l'auteur espagnol.

Le second point est d'interprétation plus délicate. Juan Ruiz fait

5. E. Mâle, *loc. cit.*

6. Notons que pour E. Bertaux les reliefs de Santa Maria de Ripoll, dont nous avons parlé plus haut et qui datent de la fin du xii^e siècle, trahissent une influence italienne, cf. A. Michel, *Hist. de l'Art*, II, 1^{re} part., ch. II, 3, pp. 214-299. On a pu de même constater quelques points de contact entre l'*Alexandre* et la tradition du sculpteur de la façade de San Marco.

commencer sa description par le mois de novembre, alors que ses deux prédécesseurs commencent par le mois de janvier. Il y eut certes, et pendant longtemps, un assez grand flottement en ce qui concerne le point de départ des nouvelles années. On hésitait entre l'Annonciation, la Nativité ou Pâques¹, et ces hésitations ont eu leurs répercussions sur les monuments figurés, car les sculpteurs suivaient volontiers l'usage de la province ecclésiastique où ils travaillaient. Matfré Ermengaud, ou l'auteur de l'*Alexandre*, en faisant partir leur cycle du mois de janvier, se conformaient à une tradition qui, pour n'être point générale, s'annonçait pourtant depuis longtemps comme devant finalement triompher. Mais Juan Ruiz ?

Je crois qu'il obéit à une autre règle encore : il suit, non point l'année civile, mais l'année liturgique dont le début est marqué, comme chacun sait, par l'Avent. Cependant, dans le rite romain, et cela depuis Grégoire le Grand, l'Avent ne comprend que quatre dimanches, et ne peut, par conséquent, commencer que le 27 novembre, au plus tôt. Dans ces conditions il paraît difficile de placer novembre tout entier au début de l'année liturgique, comme le fait Juan Ruiz.

L'explication de cette anomalie se trouve peut-être dans les remarques suivantes. Les liturgies gallicane, ambrosienne et mozarabe comprenaient dans l'Avent, non pas quatre, mais six dimanches, ce qui reporte le début de l'année liturgique à la St-Martin, soit le 11 novembre, et permet de faire passer le mois en question de l'année qui précède dans celle qui suit. Toutefois la liturgie gallicane fut remplacée par le rite romain dès le VIII^e siècle, et quatre ou cinq cents ans plus tard tout souvenir de ses rites propres devait être pratiquement aboli. L'année débutant en novembre n'est donc guère possible qu'en province mozarabe ou ambrosienne. Ces deux liturgies, en effet, se défendirent plus longtemps. Les premiers efforts pour les déraciner ne datent guère que du XI^e siècle (pour la liturgie mozarabe exactement 1060, sous le pape Nicolas II)² et ces efforts devaient aboutir sans doute, surtout en Espagne, mais non sans rencontrer une résistance tenace et prolongée. Au début du XVI^e siècle encore, le cardinal Ximénès tentait de remettre en honneur le vieux culte national et y réussit en partie.

Pour Juan Ruiz, par conséquent, une année liturgique comprenant

1. Cf. le texte de Gervais de Cantorbery et les exemples cités par E. Mâle, *loc. cit.*

2. On sait de reste que cette substitution du rite romain au rite mozarabe est liée à l'occupation des hautes dignités de l'Eglise espagnole par les moines français de Cluny. C'est ainsi, par exemple, qu'après la reconquête de Tolède (1085) par Alphonse VI, ce dernier installa sur le siège épiscopal de la vieille métropole visigothique un clunisien français, Bernard.

novembre à son début n'a rien que de normal, et, si ces hypothèses sont un peu osées, on peut cependant penser que notre Archiprêtre a eu sous les yeux un livre d'heures d'ordonnance mozarabe ou qu'en tout cas il s'est laissé guider sur ce point par les anciennes pratiques de sa province.

Reste une dernière différence qui sépare encore le développement du *Libro de Buen Amor* des développements similaires, en particulier de ceux de Matfré Ermengaud ou de l'*Alexandre*.

Chez Matfré Ermengaud et dans l'*Alexandre*, les mois sont simplement énumérés à la suite les uns des autres ; on dirait une série de médaillons courant le long d'une façade ou un alignement de reliefs ornant les voussures d'un portail. Chez Juan Ruiz la disposition est beaucoup plus compliquée. Les mois sont groupés en quatre groupes de trois. Les trois premiers, trois chevaliers, *caballeros*, sont attablés devant un grand feu : les trois suivants, trois nobles, *fijos-dalgo*, sont également assis à une noble table ; les trois autres, trois grands seigneurs, *ricos omes*, prennent part à une danse ; les trois derniers, trois paysans, *labradores*, suivent une route, rangés l'un derrière l'autre. Ces indications nous sont données au cours du développement et le partagent en quatre parties, respectivement aux strophes 1271, 1278, 1287, 1294. Chaque fois l'auteur nous fait remarquer que les personnages sont aussi près l'un de l'autre que possible, et que, pourtant, en dépit de leurs efforts, ils ne peuvent ni se toucher ni s'atteindre ; chaque fois l'expression de cette idée revêt une forme différente et quelque peu sybilline :

- 1271 Non se alcançarien con un luengo madero,
E non cabrie entrellos un canto de dinero.
- 1278 Non se podrian alcançar con las vigas de gaola (?)
Non cabria entre uno e otro un cabello de paola (?)
- 1287 Del primero al segundo ay una grand labrança,
El segundo al terçero con cosa nol alcança,
E non cabrie entre ellos una punta de lança.
- 1294 Al segundo atiende el de la delentera,
El terçero al segundo atiendel en rrybera,
El que vien non alcança al otro quel espera.

L'explication de ce mystère est donnée au poète par l'Amour lui-même (str. 1300) ; il s'agit des quatre saisons et des douze mois, qui se poursuivent sans répit et ne peuvent se joindre.

Il est possible, certes, que cette disposition si particulière ait été empruntée par notre auteur à une œuvre où elle avait déjà été employée.

Mais, si l'on y regarde de près, il saute aux yeux qu'elle est en contradiction avec le reste du développement. Pour prendre l'exemple des mois du printemps, si ce sont vraiment trois nobles attablés, comme on nous l'affirme à la strophe 1278, on ne voit pas bien comment huit vers plus bas, Février peut être un petit nain taillant ses vignes. Et si vraiment les mois d'été sont trois puissants seigneurs, prenant part à une joyeuse carole, comment le mois de Mai peut-il se promener à la fraîcheur de la forêt ?

Je pense, pour ma part, que Juan Ruiz a combiné dans son texte deux éléments foncièrement différents : d'une part le thème traditionnel des mois symbolisés chacun par un paysan au travail, quelle que soit la source où il ait puisé ; de l'autre, une présentation ou un classement inspiré par quelque chose qui devait être une énigme. Ces mois groupés trois par trois, assimilés chaque fois à des personnages semblables, mais différents, caractérisés par une formule volontairement obscure et mystérieuse, mais dont l'explication se révèle enfantine, cette quadruple reprise de la même idée sous une forme chaque fois nouvelle, destinée à intriguer et à dérouter le lecteur, tout cela porte bien la marque d'un jeu d'esprit propre à exercer la sagacité.

Quant à l'utilisation d'un tel procédé, il n'y a pas lieu, je pense, de s'en étonner. L'énigme, ravalée aujourd'hui au rang d'un simple passe-temps, où elle ne jouit même plus guère que d'une faveur moribonde, a autrefois rempli avec éclat un rôle plus relevé. Sans remonter aux temps bibliques¹, il est bon de savoir que l'Antiquité et le Moyen Age ont utilisé l'énigme à des fins didactiques. C'était, pour le maître qui imaginait la question, une preuve d'habileté dans le maniement de l'analyse, le problème consistant à désigner un objet par ses traits essentiels, sans toutefois le nommer — une preuve aussi d'originalité et de préciosité d'esprit, la difficulté du problème reposant souvent sur un rapport inattendu et lointain, insidieusement établi entre deux objets très différents, dont l'un est la solution du mot, dont l'autre est destiné à égarer la recherche le long d'une fausse piste. Celui qui trouvait la solution faisait montre de perspicacité ; mais, de plus, si la définition détournée avait été bien choisie, la forme piquante sous laquelle elle était présentée aidait la mémoire à en retenir le contenu. Nous avons depuis longtemps renoncé à pratiquer avec sérieux ces puérils exercices, mais la gravité et l'importance des personnages qui ont attaché leurs noms à des collections d'énigmes célèbres prouvent le cas que l'on a pu en faire autrefois².

1. Cf. l'histoire de Samson, *Juges*, XIV, 12 ss.

2. L'*Anthologie Palatine*, ch. XIV, *Problemata arithmetica*, *Aenigmata*, *Oracula*, contient déjà quelques problèmes du genre qui nous occupe ; le tome III de l'édition Didot (*Appendix nova*) nous en offre soixante-treize, ch. VIII, pp. 565-

Toutefois, en dépit de l'abondance relative de ce que nous avons conservé d'ancien dans le genre, je ne trouve pas de texte qui rappelle d'un peu près le texte de notre poète. Seule l'énigme 101 du livre XIV de l'*Anthologie Palatine* peut à la rigueur être mentionnée ici : un père a douze enfants, chacun d'eux a à son tour soixante filles, les unes blanches, les autres noires ; tout ce monde est immortel et doit pourtant mourir. Il s'agit de l'année, des mois, des jours et des nuits.

Naturellement il n'est pas question de voir dans ce petit problème, dû à la sagacité de la fameuse Cléobuline¹, la source de l'Archiprêtre. Mais il est fort possible que la devinette utilisée par Juan Ruiz remonte à une lointaine antiquité, rien ne résistant mieux à l'usure du temps que ces plaisanteries que l'on se passe de générations en générations.²

578. Le Moyen Age a connu la tradition antique par l'intermédiaire d'un recueil datant vraisemblablement du ^{ve} siècle et attribué à un certain Symphosius, Riese, *Anth. Lat.*, I, n° 286. Un bel exemple d'énigmes didactiques nous est offert par les *Versus cujusdam Scotti de alphabeto*, Baehrens, *Poet. Lat. Min.*, V, 375. Un Italien du nord nous a laissé une collection dite *Enigmes de Berne*, Riese, *op. cit.*, I, n° 481. Les anglo-saxons semblent avoir eu pour le genre une prédilection marquée : Aldhelme de Malmesbury l'a pratiqué (cent énigmes, Migne, t. 89, pp. 183-199) ; il a été suivi par Tatwine de Canterbury (quarante énigmes, Th. Wright, *The anglo-latin satirical Poets*, II, pp. 525 ss. et un assez mystérieux Eusebius (soixante énigmes, *Rheinisches Museum*, XXXVI, 340). Saint Boniface a appliqué l'énigme à l'enseignement de la morale dans ses *Aenigmata de virtutibus*, Migne, t. 89, pp. 887-892. Cf. encore les *Aenigmata anglica* in Dümmler, *Poet. lat. aev. carol.*, I, pp. 20 ss. A l'époque carolingienne, la vogue continue : Alcuin est l'auteur de deux énigmes sur le foyer (*Poet. lat. aev. carol.*, I, pp. 281 ss.) ; il en introduit dans ses épîtres en vers, *ibid.*, p. 223. Walafrid Strabo s'est essayé au genre, *ibid.*, II, pp. 353 et 412 ; Paul Diaire et Pierre de Pise en agrémentent leur correspondance poétique, cf. Manitius, *Lat. Litt.*, I, p. 454. Notker le Bègue avait sûrement composé des énigmes, Manitius, *Lat. Litt.*, I, p. 365, ainsi que Josephus Scottus, *ibid.*, p. 548 : leurs recueils sont perdus. Pour la période suivante, on consultera Gröber dans son *Grundriss*, I, 1, p. 392. Mathieu de Vendôme place l'énigme parmi les tropes, à côté de l'allégorie, Faral, *Les Arts poétiques*, p. 177. Je ne connais pas de recueils d'énigmes en langue vulgaire pour le Moyen Age, mais naturellement cela ne prouve point qu'il n'y en ait pas eu. En tout cas, la poésie provençale a pratiqué le genre, cf. *Las Leys d'Amors*, éd. Gatiien-Arnoult, I, pp. 312-315 et III, p. 269. Et la poésie de cour espagnole l'a suivie sur ce point. Cf., par exemple, BAENA, 132, 133, 134 (de Villasandino) ; 243 (de Francisco Imperial) ; *Canc. del Siglo XV*, n° 219 (de Santillana), 49 et 50 (de Juan de Mena). Les *acertijos* devaient connaître une faveur extraordinaire à l'époque classique, cf. L. Pfandl, *Introducción al siglo de oro*, pp. 286, 308 et 242.

1. Plutarque, *Septem sapient. conviv.*, III et X.

2. On pourra consulter les ouvrages suivants : R. Schevill, *Some forms of riddle questions*, University of California, Publications in Modern Philology, II, Berkeley, 1911 et Antti Arne, *Vergleichende Rätselforschungen*, 3 vol., Helsinki, 1918-1920. Ce dernier m'est inaccessible.

V. — CONCLUSION.

En résumé, ce long développement sur le Triomphe de l'Amour, nous offre un bel exemple des procédés d'invention et de composition de notre auteur. Tout d'abord, après l'épisode du combat de Quarême et Carnage, la reprise d'un thème bien connu et que le Moyen Age avait répété jusqu'à la satiété : la cour du dieu. Mais des éléments traditionnels, le poète, désireux de renouveler sa matière, ne retient que deux traits accessoires : la présence des oiseaux et celle des musiciens. Encore, de ces deux traits, néglige-t-il presque entièrement le premier auquel il ne consacre que peu d'attention ; il développe au contraire le second avec soin, avec amour, pourrait-on dire, et, par ce qu'il y introduit de personnel dans les jugements et la vision, il lui rend une fraîcheur et un éclat qui étaient en train de se perdre entre les mains d'ouvriers moins habiles ou moins sincères. — Par une hardiesse notable, la cour de l'Amour proprement dite est remplacée par un cortège ; et ce cortège doit sa naissance à la verve parodique et quelque peu sacrilège de l'Archiprêtre. Pour peupler ce défilé pompeux, la littérature satirique est là qui offre la séquelle des ordres monastiques. Quelques traits empruntés au thème des *Débats du clerc et du chevalier*, une courte digression sur l'amour des nonnes — question à l'ordre du jour et qui le restera encore longtemps — et voilà brossée la première partie du tableau.

Reste maintenant à glorifier le dieu dans sa demeure. Les héros des épopées courtoises logeaient dans de magnifiques tentes : l'Amour aura la sienne, tout comme Alexandre, le modèle des chevaliers. Toutefois l'auteur évitera une description exhaustive des richesses qu'on y pourrait contempler : cet encombrement sentirait un peu son parvenu — car on peut être un parvenu en littérature comme ailleurs. Il faut du goût, c'est-à-dire du choix, et c'est au vénérable thème des mois que notre auteur s'adresse. Sur ce développement pèse une antique tradition ; son rajeunissement est difficile. Mais la vie champêtre contemplée avec curiosité et affection va redonner une vie nouvelle aux vieilles images de pierre, aux formules monotones d'un Matfré Ermengaud : l'*Alexandre* a déjà tracé la voie ; il n'est que de la suivre jusqu'au bout. Enfin une vieille énigme, un jeu d'esprit sans doute traditionnel, va permettre une présentation quelque peu piquante et inattendue de ces personnages qui ailleurs s'alignent en une file maladroite et guindée.

Ainsi donc notre auteur prend son bien de toutes mains ; une riche culture, une lecture étendue lui ouvre l'accès de toutes les richesses

littéraires de son temps. Mais dans cet entassement, il choisit son bien, à droite, à gauche, amalgame ou soude des éléments primitivement étrangers les uns aux autres, revit ou repense pour son propre compte les idées ou les sensations d'autrui, ranime de sa propre vie, de son propre enthousiasme des conceptions moribondes ou fannées, et, de tout cela, jaillit un développement tout le long duquel on sent courir une inspiration unique, directrice et maîtresse, à laquelle se subordonnent les parties : ainsi procèdent les grands classiques.

CHAPITRE X

L'INSPIRATION OVIDIENNE

Le *Libro de Buen Amor* n'est en dernière analyse qu'un art d'amour conçu sur un plan très libre, le long duquel son auteur s'est plu à muſer quelque peu sans se soucier d'arriver trop vite à son terme. D'où les digressions de toutes sortes dans lesquelles il se lance à tout propos, les développements qui parfois ne se rattachent que par un fil ténu à l'ensemble et qu'il a travaillés pour eux-mêmes, l'allure générale hésitante et cahotée du poème.

Toutefois cet art d'amour ne pouvait pas ne pas offrir en quelque endroit un exposé théorique et systématique des règles essentielles auxquelles l'amant doit se plier, un enseignement professé en quelque sorte *ex cathedra*. On le rencontre, en effet, comme on était en droit de s'y attendre, et cela sous une double forme.

De la strophe 181 à la strophe 575, l'Archiprêtre nous raconte qu'il eut un jour un rêve, au cours duquel l'Amour lui apparut. Il engagea avec lui une discussion assez violente, et, quand il lui eut bien reproché ses cruautés et les souffrances qu'il impose à ceux de ses serviteurs qui sont les plus loyaux, ce dernier lui répliqua en lui exposant en détail les règles qu'il faut suivre pour être heureux en amour.

Voulant ensuite donner une preuve de l'efficacité de ces règles, l'Archiprêtre fit suivre cet exposé d'un exemple pratique. Il se contenta d'aller chercher une œuvre latine fort célèbre à son époque, le *Pamphilus*, et il la traduisit. C'était un poème où un clerc connaissant son Ovide à peu près par cœur avait condensé l'essentiel de la doctrine du poète latin ; mais, afin de ne pas refaire médiocrement ce qu'Ovide avait fait excellemment, il avait eu l'idée ingénieuse de mettre les préceptes en action et de nous les présenter engagés dans une aventure assez simplement conçue, qui lui donnait l'occasion de les appliquer.

Ce sont ces deux parties que nous allons maintenant examiner.

I. — L'ART D'AIMER.

La première partie — l'exposé théorique — comprend deux développements opposés, de longueur très inégale et conçus sur un plan très différent. Dans le premier, c'est l'auteur qui parle à l'Amour et l'accable de reproches ; dans le second, l'Amour prend la parole et s'efforce d'instruire son disciple indocile ¹.

L'idée d'accoler à un art d'aimer une tirade contre l'Amour, où l'on souligne ses cruautés et les dangers qu'il fait courir, est ancienne et peu originale. Ovide lui-même avait donné l'exemple en publiant à la suite de son *Ars amatoria* ses *Remedia amoris*, et cet exemple fut suivi au Moyen Age d'autant plus volontiers qu'aux raisons privées qu'avait déjà indiquées Ovide ², s'ajoutaient alors les raisons religieuses. Tout auteur d'un Art d'amour devait se sentir quelque peu responsable des péchés qu'il invitait si gracieusement à commettre, et il tâchait d'atténuer le pernicieux effet de ses conseils en donnant les moyens de guérir d'un mal qu'il contribuait à répandre. Ainsi le libre arbitre de ses lecteurs pouvait s'exercer, et ils avaient le choix entre la médecine ou le poison. Certes, la bonne foi de ces mauvais plaisants qui mettent le feu au village pour avoir le plaisir de l'éteindre, peut souvent être à bon droit soupçonnée ; le fait n'en est pas moins certain ³.

1. Juan Ruiz a utilisé, pour introduire le dieu, un procédé banal de la littérature du Moyen Age, le procédé du songe. Il n'en tire du reste aucun effet particulier ; il se contente de dire :

181 Dyre vos una pelea que una noche me vino,
Pensando en mi ventura, sañudo e non con vino.

Pour le procédé en général on pourra consulter Langlois, *Origines et Sources*, pp. 55-69. Notons, en passant, que l'auteur de la *Clef d'Amour*, traduction française de l'*Ars* d'Ovide, commence son poème par la même fiction, vv. 54-60 de l'édition Doutrepont.

2. *Rem. am.*, vv. 1-40.

3. C'est le lieu de mentionner l'extraordinaire préface de l'Archiprêtre, où, après avoir fait une rigide profession de foi et porté très haut la valeur morale de son livre, l'auteur déclare : « Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los conssejo) quisieren usar del loco amor, aqui fallaran algunas maneras para ello. E ansi, este mi libro a todo ome o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvaçion e obrare bien amando a Dios, otrosi al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere, puede cada uno bien dezir : intellectum tibi dabo, etc. » (éd. Ducamin, p. 6, ll. 28-33). Autrement dit, ce livre que j'ai écrit afin de vous faire prendre le *loco amor* en horreur, en vous le représentant au naturel, si par hasard vous n'en pouviez tirer la leçon qu'il comporte, vous pourrez toujours l'utiliser comme guide dans la voie périlleuse où vous vous engagez à vos dépens. La ressemblance des idées avec certains raisonnements du livre d'André le Chapelain est frappante. Ainsi, parlant des

On ne sait si les premiers vers du *Cligès* de Chrétien de Troyes, où celui-ci énumère ses œuvres de jeunesse, font allusion à une traduction des *Remedia*, qui aurait complété une mise en français de l'*Ars amatoria*¹ ; mais le traité de *Amore*, d'André le Chapelain, comporte *in fine* un réquisitoire contre l'amour. Un manuscrit de Dresde contient un poème intitulé le *Remedes d'Amour*² : le titre est peu exact ; il s'agit, en réalité, d'un art d'amour assez pédantesque ; mais les cent vingt-six derniers vers du poème, qui en comporte six cent vingt-cinq, sont consacrés au moyen d'éviter une passion si dangereuse. Un poète, nommé Guiart, a publié, lui aussi, un *Art d'aimer* divisé en trois parties : la troisième est une suite de conseils sur la façon dont on peut se libérer de l'amour ; détail à remarquer, les motifs invoqués sont des motifs tirés en grande partie de la religion³.

Par ailleurs, les poètes didactiques ne sont pas les seuls à avoir abordé le sujet. On rencontre dans la poésie lyrique également des invectives adressées à l'Amour. Dans ce cas, les motifs de la colère ou de l'animosité du poète sont naturellement d'un ordre différent. Chez les premiers, le facteur moral ou religieux l'emporte ; chez les seconds, il s'agit presque toujours de la rancœur consécutive à une déception sentimentale. En France, nous possédons une pièce d'Adam de la Halle qui traduit cet état d'esprit. Elle connut assez de succès pour susciter deux imitations qui ne sont pas sans valeur⁴. Que le thème ait été connu de la lyrique péninsulaire, la preuve nous en est offerte par sa survivance dans le *Cancionero de Baena*⁵. Une pièce

clercs, ce dernier déclare qu'ils doivent se tenir loin des atteintes de l'amour. Toutefois, comme l'amour est un feu auquel peu de gens échappent, et que les clercs, oisifs et bien nourris, y sont plus exposés que d'autres, voici quelques conseils à leur usage (vv. 6573-6644 de la traduction de Drouart la Vache). Ailleurs, le Chapelain déclare que son livre n'a pas été écrit pour engager à l'amour, car c'est un trop grand péché. Toutefois, comme un fidèle averti et exposé à la tentation a plus de mérite aux yeux de Dieu, s'il y résiste, que l'innocent ou l'ignorant, on pourra puiser dans son traité la connaissance théorique des joies de l'amour et se créer ainsi devant Dieu des titres supplémentaires au bonheur éternel. Ces rapprochements tendent à prouver que Juan Ruiz connaissait peut-être le livre d'André. Cependant on n'en a pas d'autre preuve.

1. Cf. Foerster, *Cligès*, Kl. Ausg., 4^e éd., 1921, pp. VIII-IX.

2. Publié par Körting, Leipzig, 1868.

3. Cf. l'éd. de ce poème par M. A. Langfors, *Not. et Extr.*, XXXIX, II, pp. 545 ss.

4. Les trois pièces publiées par M. Jeanroy, avec un abondant commentaire et de nombreux rapprochements, *Rom.* XXII (1893), pp. 45-70.

5. N^o 147, Villasandino ; 308, Macias ; 354, Gomez Patiño : ces trois pièces ne développent guère que cette idée, à savoir que l'Amour accorde ses faveurs aux prétendants perfides, mais se joue de ses serviteurs loyaux. Ce lieu commun de la lyrique amoureuse se retrouve dans les pièces françaises citées ci-dessus. Il est chez Juan Ruiz, str. 183 ; Gomez Patiño ajoute que bienheureux sont ceux qui ignorent l'amour, cf. J. R. str. 198. Cf. encore BAENA, 533 (Ferrant Sanchez Talavera) : invectives contre l'Amour, avec exemples des malheurs provoqués par lui.

de Jorge Manrique, récemment publiée¹, le reprend encore, avec plus de liberté toutefois, et c'est lui qui, en somme, forme le fond de la première partie du fameux *Diálogo entre l'Amor y un Viejo*, de Rodrigo Cota.

Le développement de Juan Ruiz accouple d'une façon assez nouvelle — mais peu heureuse, il faut l'avouer — des arguments empruntés à la fois aux moralistes sévères et aux amoureux déçus. Le début (str. 181-216) reprend tous les reproches qu'un amoureux malchanceux peut, dans son malheur, adresser à l'Amour : tu es faux et menteur, tu promets beaucoup et tu tiens peu ; tu accordes tes bonnes grâces à tes mauvais serviteurs, pour les refuser à ceux qui se plient à toutes tes exigences ; tu fais perdre le sens, le sommeil, l'appétit ; tes blessures, aucune médecine ne peut les guérir ; tu es plus puissant que les plus puissants princes ; tu es parent du feu : plus on s'approche de toi, plus on se brûle ; heureux ceux qui t'ignorent². On reconnaît là des éléments empruntés à la description des effets de l'amour, tels qu'on les trouve rapportés dans la poésie lyrique et le roman courtois. Il y avait longtemps que tous ces détails étaient devenus monnaie courante dans la littérature et point n'est besoin d'en rechercher la source précise³. Près d'un siècle avant notre Archiprêtre, un poète provençal, P. Cardenal, se moquait déjà spirituellement de toutes les souffrances, feintes ou réelles, dont les littérateurs amoureux étaient contraints de se plaindre, quand ils parlaient de leur passion, s'ils voulaient en parler selon les règles de l'art. Mon cœur est libre, déclare-t-il, aussi « j'ai bien le droit de me louer d'Amour ; il ne m'enlève ni l'appétit ni le sommeil, ne me fait sentir ni froid ni chaud. Je ne baille ni ne soupire ; je ne vais pas la nuit errant çà et là... Je ne dis pas que je meurs pour la plus gracieuse des femmes⁴. » Ces lieux communs, utilisés par les troubadours pour attendrir le cœur des belles, pouvaient à l'occa-

1. Ed. Augusto Cortina, Cl. cast., Madrid, 1929, pp. 155 ss.

2. Selon un procédé d'exposition cher à l'Archiprêtre, et sur lequel nous reviendrons, ces assertions sont illustrées par quelques-uns des apologues qui ont été étudiés plus haut. Il s'agit du fabliau du *Valet qui voulait épouser trois femmes* et de la fable ésoopique des *Grenouilles qui demandent un roi*.

3. Nous avons dit plus haut que cette idée que l'Amour favorise surtout les faux amants se retrouve chez Adam de la Halle, Villandino, Macias, Gomez Patiño. Voici quelques autres rapprochements empruntés à la lyrique gallego-portugaise, et plus particulièrement au roi Denis. Les renvois se rapportent à l'édition de H. R. Lang, Halle, 1894. L'amour fait perdre le sens : J. R., 184, Denis, XXV, p. 30, 1 ; XXVII, p. 31, 20 ; XXXVI, p. 37, 20 ; LXI, p. 54, 14 — le sommeil : J. R., str. 184, Denis, L, p. 46, 18 ; LXXV, p. 64, 23 ; XCVII, p. 80, 8 — l'amour est une maladie grave qui ôte toute vigueur au corps : J. R., str. 187 ; Denis, XCIC, p. 81, 12 et 22-27. La comparaison avec le feu qui brûle d'autant plus que l'on s'en rapproche davantage est chez Chrétien de Troyes, *Cligès*, vv. 598-600.

4. Cité par Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, II, p. 187.

sion devenir autant de reproches adressés au dieu capricieux qui se plaît à torturer les humains.

La seconde partie de l'invective de Juan Ruiz (str. 216-422) a, au contraire, l'aspect d'un sermon religieux. L'auteur reproche à l'Amour d'être la source des péchés capitaux. C'est par sa faute que les hommes sont cupides, orgueilleux, avares, luxurieux, envieux, gourmands, vaniteux, coléreux et paresseux. Mais, une fois le développement engagé, le lien qui le rattache à l'ensemble est oublié ou n'apparaît plus guère. Nous avons à faire à une dissertation morale d'un type banal que l'auteur a enchassée dans son poème et qu'il a accommodée tant bien que mal au contexte. Quant à l'idée de lier un enseignement sur le péché à une invective contre l'Amour, elle est assez naturelle pour que nous ne nous en étonnions pas¹.

Au reste, toute cette partie n'est au fond que d'importance secondaire. L'Archiprêtre manque de sincérité quand il s'emporte contre l'Amour — et cela se sent. Cette longue série de strophes, les apologues mis à part, est une des plus lourdes du poème, l'une des moins bien venues : il est visible que le cœur n'y est pas. Cette mise en scène n'est là que pour amener la suite, pour inciter l'Amour à répliquer, lui donner l'occasion de se défendre et de répondre victorieusement à des accusations qui ne l'émeuvent guère. Son adversaire lui-même se laissera convaincre aisément, et nous le verrons, en dépit de toute sa colère, s'engager par la suite allègrement sur la route que va lui indiquer le fils — l'auteur dit le mari — de doña Venus.

Écoutons parler l'Amour. Sa leçon est longue, elle aussi ; elle s'étend de la strophe 423 à la strophe 575. Mais elle est agrémentée de quelques apologues que nous avons étudiés plus haut, et nous nous en tiendrons à l'essentiel.

A qui notre auteur a-t-il pu s'adresser pour lui servir de guide dans la tâche, somme toute assez délicate, de conseiller un amant ? A Ovide évidemment, le grand maître en ces matières et le poète que le Moyen Âge des ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles a lu et relu sans cesse, au point que sa réputation éclipsa celle de Virgile, si brillante à l'époque carolingienne, et celle d'Horace, que l'époque subséquente avait pratiqué avec goût et profit². En France, l'*Ars amatoria* fut mise en

1. Notons une idée analogue dans la pièce d'Adam de la Halle citée plus haut. Il ne s'agit toutefois que d'une indication. L'auteur s'adresse à l'Amour :

20 Chiex qui sievent pechies morteus
D'atraire a toi n'ies recreüe.

2. Cf. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, München, 1911, p. 113.

langue vulgaire au moins quatre fois au cours de ces deux cents ans¹, sans compter les imitations plus ou moins libres qui en furent publiées². Il est certain que l'élégant et facile poète de Sulmone était lu également dans les écoles d'Espagne, et il est peu probable qu'il soit resté inconnu à Juan Ruiz. Toutefois notre poète traite sa matière avec une liberté telle que l'on a pu douter sérieusement si ces connaissances venaient d'une lecture directe du texte d'Ovide, ou si elles n'étaient que le reflet d'un enseignement et d'une doctrine diffuse à l'époque, doctrine à laquelle notre Archiprêtre aurait participé, au même titre que le premier lecteur venu des œuvres de la littérature courtoise ou du *Pamphilus*³. Et il est bien vrai qu'il n'est pas aisé de trouver un vers du *Libro de Buen Amor* dont on puisse affirmer sans conteste qu'il est la traduction d'un vers d'Ovide. Toutefois l'allure générale du développement et le grand nombre des conseils qui se retrouvent identiques chez l'auteur espagnol et chez l'auteur latin fournissent une preuve quasi certaine. Cependant voyons de plus près ce qu'il en est.

On sait que l'*Ars amatoria* d'Ovide est divisée en trois livres qui traitent chacun d'un sujet bien déterminé. Le premier apprend à l'amoureux à se choisir une amie et à gagner son amour. Le second lui enseigne les moyens de conserver cet amour après l'avoir conquis — tâche peut-être plus ardue que la première. Le troisième s'adresse aux femmes et leur met en mains des armes analogues à celles dont le poète a déjà équipé les hommes. Ce dernier développement ne nous intéresse pas.

Ce plan, qu'Ovide annonce au début de son ouvrage, est en réalité assez extérieur à la matière. En fait, les moyens propres à acquérir l'amour et à le conserver sont souvent les mêmes, ce qui entraîne un certain nombre de redites entre le livre I et le livre II ; d'autre part, Ovide lui-même ne prenait guère au sérieux son « enseignement » : le parti-pris didactique n'était pour lui qu'un procédé — un peu lourd peut-être, mais en somme assez agréablement manié par le virtuose qu'il était — un procédé pour donner à son badinage assez souvent licencieux une allure plaisante de gravité.

Les auteurs du Moyen Age se sont laissés prendre à cette ironie

1. Par Chrétien de Troyes, par un maître Elie, habitant vraisemblablement Paris, par Jacques d'Amiens et l'auteur de la *Clef d'Amour*.

2. Concernant l'influence d'Ovide sur la littérature médiévale, cf. la note de E. Faral, *Recherches*, p. 4. Les principaux ouvrages y sont indiqués. On y ajoutera, outre le travail de M. Faral lui-même, en part. les pp. 63-157, le livre de R. Schervill cité à la bibliographie et Foster E. Guyer, *The influence of Ovid on Chrestien de Troyes*, Chicago, 1921.

3. Je fais allusion aux affirmations tranchantes de Cejador dans édition, I, pp. xxvii, 191, 300, à celles de Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita*, p. 242. A. Bonilla y San Martin déclare, lui aussi, dans l'art. de la *Rev. Hisp.* cité à la bibl., que l'Archiprêtre était un ignorant sans culture.

et ont vu dans Ovide un véritable docteur, un maître ès sciences courtoises, qui ne se distinguait d'un Aristote ou d'un Ptolémée que par la matière qu'il traitait ¹.

Chez Juan Ruiz, le développement ne reproduit pas le plan d'Ovide. Ses conseils ne sont point répartis entre deux catégories, suivant qu'ils s'appliquent à la conquête ou à la sauvegarde de l'amour. Le poète espagnol se borne à aligner un certain nombre de préceptes, sans que l'on puisse saisir clairement l'idée qui a présidé à leur mise en ordre. D'autre part, et bien qu'il s'agisse surtout pour lui d'enseigner comment on peut gagner l'amour de sa belle plutôt que le retenir — l'Archiprêtre semble avoir eu un cœur volage — les règles formulées ont leur source soit dans le livre I d'Ovide, soit dans le livre II, indifféremment. Par contre le vêtement didactique a été conservé avec soin. C'est une véritable leçon que l'Amour adresse au poète, un véritable cours qu'il professe devant lui, et il lui reproche d'avoir cru qu'il lui serait possible d'arriver à ses fins sans avoir fait ses classes au préalable ².

En ce qui concerne le contenu du développement, voici les rapprochements que l'on peut établir.

Juan Ruiz et Ovide commencent tous deux par ce conseil que l'on doit choisir avec soin la femme que l'on veut faire tomber dans ses filets : J. R., str. 430, *Ars am.* I, 35-36. Ovide passe ensuite à une énumération des lieux où on a le plus de chances de trouver la proie désirée ; chez Juan Ruiz, le passage a été remplacé par un autre, dont nous parlerons plus bas. La femme choisie, il faut s'assurer un complice : J. R., str. 436-443, *Ars am.* I, 351-396. Il convient de ne pas être avare : donne, ou, à défaut, promets : J. R., str. 451, 550 *cd*, 552, *Ars am.* I, 441-452 et 629-656. La conquête n'est pas toujours aisée ; il faut s'armer de patience et persévérer : J. R., str. 452, 524-526, *Ars am.* I, 469-474 et II, 179-184. Il convient d'être soumis et de ne pas contredire à tout propos son amie : J. R., str. 453, *Ars am.* II, 145-146, 151-152 et 197-200. Le moment venu, un peu de hardiesse ne messied pas, de violence même ; la femme en sait plus de gré que d'une ridicule réserve : J. R., str. 454-456 et 468-473, *Ars am.* I, 667-676. Garde-toi de t'absenter ; l'oubli a vite fait d'envahir le cœur des femmes : J. R., str. 474-484, *Ars am.* II, 357-372. Il ne sera pas mauvais de te faire bien voir des familiers

1. Cette conception apparaît à plein dans le poème latin attribué aujourd'hui à Richard de Fournival, mais que le Moyen Âge tout entier a considéré comme sorti de la plume d'Ovide, la *Vetula*. Cf. l'introduction de Cocheris à son éd. du texte français de Jean Lefèvre, Paris, 1861.

2. J. R., str. 426-429. Sur cette idée que l'amour est une science qui s'enseigne, on se rapportera à Ovide, *Ars am.* I, 1-4, et 11-12 : le mot *ars* est répété avec insistance ; *ibid.*, II, 744 : *Naso magister erat* ; *Rem. am.*, 41-44 et 71-74 : *praecepta discite*. A la strophe 612, J. R. dira : « *el Amor leo a Ovydyo en la escuela.* »

de la maison : J. R., str. 488-489, *Ars am.* II, 251-260. Si tu as des talents de société, si tu chantes ou sais jouer d'un instrument de musique, fais-toi valoir par ces moyens : J. R., str. 515, *Ars am.* I, 593-594. Garde-toi de te compromettre avec la femme qui sert tes amours (Ovide dit avec la servante de ta maîtresse) : J. R., str. 527, *Ars am.* I, 375-380. Bois peu de vin : J. R., str. 528-548, *Ars am.* I, 587-590. Dissimule tes incartades et tes infidélités : J. R., str. 564-565, *Ars am.* II, 372-408. Enfin et surtout sois discret ; jouis de ton bonheur en silence : J. R., 567-572, *Ars am.* II, 601-640 et I, 737-752.

Cependant on aurait une fausse idée du développement de Juan Ruiz, si l'on s'en tenait à ce tableau ; car notre auteur fait preuve d'une certaine indépendance.

Tout d'abord, il interprète certaines indications d'Ovide autrement que ne l'avait fait le poète latin. C'est ainsi que tous deux conseillent de promettre si l'on n'est pas en état de donner sur le champ. Mais, pour Juan Ruiz ¹, il faut tenir sa promesse ; autrement on risque d'avoir à s'en repentir :

De lo que le prometieres, non la trayas a traspaso...
A quien de oy en cras fabla, non dan por verdadero,
Al que manda e da luego, a esto lo han primero.

Ovide, au contraire, plus subtil et moins franc, voit dans la promesse que l'on tarde à accomplir et que peut-être on n'accomplira jamais, un bon moyen de tenir son amante en suspens et de l'appâter en quelque sorte pour mieux la capturer : promets donc et donne peu, ou même ne donne rien du tout :

I, 445 Si dederis aliquid, poteris ratione relinqui ;
Præteritum tulerit, perdideritque nihil ;
At quod non dederis, semper videare daturus.

Plus loin encore, nous rencontrons un éloge en règle des promesses mensongères ², *Ars am.* I, 629-656.

Il ne faut pas s'absenter, disent les deux poètes. L'absence est le plus grand des maux, sans doute, mais de plus elle est fatale à l'amour. Toutefois, alors que Juan Ruiz la prescrit absolument et nous débite le conte de Pitas Payas, pour nous donner un exemple des catastrophes qu'elle est capable d'entraîner (str. 474-484), Ovide la recommande comme un bon moyen de raviver une flamme qui menace de s'éteindre, *Ars am.* II, 349-356. Alors seulement il ajoute :

357 Sed mora tuta brevis, lentescunt tempore curæ,

1. Cf. surtout 550 *cd* et 552.

2. J. R. parle en deux endroits des promesses. A la strophe 451 son interprétation est semblable à celle d'Ovide et contredit ce qu'il dit à la str. 552. Nous ferons état de ce passage plus bas.

et place son développement sur les dangers de l'absence. Juan Ruiz a laissé tomber l'idée initiale, qu'il a peut-être trouvée trop compliquée : il a banalisé en généralisant.

L'argent est une ressource puissante ; c'est un allié dont l'aide est fort utile. Cependant Ovide ne parle que des libéralités à faire dans l'entourage de sa maîtresse ¹. Il proclame ailleurs bien haut qu'il n'écrit pas pour ceux qui sont en état de faire céder les barrières de la pudeur ou de l'aversion sous le poids de la richesse. Non pas qu'il croie les femmes insensibles à la séduction de l'or : au contraire. Mais les riches ont justement entre les mains un moyen d'action plus puissant que toutes les grâces et toutes les habiletés : ils n'ont que faire des conseils du poète ². Juan Ruiz, lui, prend texte du premier conseil d'Ovide sur la nécessité de plaire par des dons de toutes sortes aux gens qui touchent de près notre maîtresse ³, et il introduit, en hors d'œuvre, une longue tirade sur la toute puissance de l'argent ⁴. Or cette tirade tend à prouver que la richesse n'est pas une arme à dédaigner dans l'arsenal de la séduction ⁵. Ovide avait expressément écarté ce cas et il conseille à son disciple de ne faire à sa maîtresse que des cadeaux sans valeur ⁶.

Parmi ce que nous pourrions appeler les travaux d'approche, Ovide mentionne la fréquentation assidue. Suis ta maîtresse partout, dit-il, accompagne-la, par exemple, au théâtre. Là, par ton attitude, par tes regards, par mille gestes, tu pourras lui faire comprendre ton amour :

I, 497 Illam respicias, illam mirere licebit,
Multa supercilio, multa loquare notis.

Juan Ruiz prend exactement le contre-pied de ces conseils :

562 Ante otros de acerca tu mucho non la cates,
Non le fagas señales, a ti mismo non mates,
Ca muchos lo entienden que lo provaron antes,
De lexos algarea, quedo : non te arrebrates.

1. *Ars am.* II, 251-260.

2. *Ars am.* II, 161-164 :

Non ego divitibus venio praeceptor amandi ;
Nil opus est illi qui dabit arte mea ;
Secum habet ingenium, qui, cum libet, « accipe » dicit.
Cedimus ; inventis plus placet ille meis.

3. *Ars am.*, II, 251-260 = str. 488-489.

4. Nous avons montré plus haut que cette tirade s'inspirait d'une pièce latine célèbre.

5. Cf. la str. 511. Il est déjà difficile de dire si la str. 489 s'applique à la femme désirée ou aux gens de son entourage. Le texte d'Ovide inviterait à penser qu'il s'agit des domestiques ; mais le contexte prouve que J. R. fait allusion à la femme elle-même.

6. *Ars am.*, II, 261-270.

On voit ici d'où vient la nouvelle doctrine. La théorie de l'amour courtois s'est édifiée dans le temps qui s'est écoulé entre Ovide et notre poète, et elle a mis en circulation un certain nombre d'idées, de conceptions fort éloignées de la pensée du poète latin. Elle a créé en particulier le personnage du « losengier » ^{1.} De cet ennemi de toute joie, de toute franchise, de toute douceur il faut désormais se cacher ; l'amour n'a plus le droit de naître et de grandir que dans le plus grand mystère. Un mot, un geste, un signe maladroit, et tout est perdu : aux yeux jaloux qui épient sans cesse les amants, rien n'échappe. Aussi les conseils de la plus extrême prudence sont-ils de mise aujourd'hui. C'est sous l'empire de cette nouvelle conception des choses que Juan Ruiz a modifié le précepte d'Ovide ^{2.}

Et ce dernier nous permet de passer à une série de conseils absents de chez Ovide et que Juan Ruiz a ajoutés de son cru.

Ovide avait conseillé à son disciple de faire montre de ses talents de société : danse et chante, si tu sais. Juan Ruiz le suivit sur ce point ; mais il énumère d'autres procédés plus médiévaux de se faire valoir et conseille à son tour la prouesse :

518 Prueva fazer lygerezas e fazer valentya ;
 Quier lo vea o non, saber lo ha algun dia ;
 Non sera tan esquiva que non ayas mejoria.

Le détail est d'autant plus remarquable que le *Libro de Buen Amor* ne s'adresse pas particulièrement à la société courtoise, au contraire, et que la plupart de ses lecteurs eussent été bien en peine de mettre le précepte de l'auteur en pratique. C'est donc qu'il était de style ^{3.}

1. Cf. l'analyse très fine du caractère de ce trouble-fête dans Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, II, pp. 109-113.

2. Cf. ce passage d'André le Chapelain, vv. 4613 ss. de la traduction de Drouart la Vache :

Sa rue ne doit trop hanter,
 Ne par devant son huis chanter.
 S'ele est en une compaignie,
 Ou l'en se joue et esbanie,
 Bien se gart que il ne la guingne
 Et qu'il ne li face autre singne,
 Ne por li son mestier ne change,
 Ains l'ait ausi com une estrange,
 Que mesdisant cause ne truissent,
 Par quoi d'iaus deus mesdire puissent.

Il semble que les deux auteurs médiévaux reprennent à dessein le texte du poète latin presque terme à terme pour le contredire.

3. Cf. André le Chapelain, vv. 4647 ss. de la traduction citée :

Et si tex homs est li amerres
 Qui doie maintenir les guerres,
 Tant face que, par sa proesse,
 Chacun saiche sa hardiesse.

Une partie des autres conseils de Juan Ruiz sont en réalité des conseils de bonne éducation et ne s'appliquent pas spécialement au cas de l'amoureux. Il a pu aller les prendre dans les traités de courtoisie nombreux à l'époque, en latin et en roman¹. C'est ainsi qu'il recommande de parler posément, ni trop vite, ni trop lentement (str. 550 *ab*, 551), de garder en toute chose une juste mesure (str. 553), d'éviter le jeu (str. 554-556), et les mauvaises fréquentations (str. 557).

Restent à présent deux points ou deux passages où Juan Ruiz s'éloigne nettement d'Ovide.

Ovide conseille en premier lieu à son disciple de s'assurer l'aide d'une complice : celui-ci s'adressera avantageusement à la servante de la femme qu'il aime ; par elle, il sera renseigné sur les faits et gestes de la belle ; il pourra connaître le moment propice pour déclarer son amour ; il aura en elle une alliée fidèle, même un avocat chaleureux, pour peu qu'il sache s'y prendre². Rien n'empêchait Juan Ruiz de suivre sur ce point son modèle. Sans que nous préjugions de ce que pouvait être la réalité à son époque, la littérature romanesque nous offre des exemples de servantes — ou de dames de compagnie — favorisant les amours plus ou moins licites de leurs maîtresses : citons seulement pour mémoire la Lunette du *Chevalier au Lion* ou l'Isabel du *Châtelain de Coucy*. Or notre auteur a remplacé la servante complaisante par une entremetteuse de métier.

Cette substitution est d'abord, je pense, le résultat d'une influence littéraire. Juan Ruiz avait l'intention d'illustrer ses préceptes théoriques en les faisant suivre d'une mise en langue vulgaire du *Pamphilus*. Or, dans le *Pamphilus*, il n'est pas question d'une servante, mais d'une entremetteuse : il fallait donc modifier les préceptes de l'Amour en conséquence.

Il faut d'autre part tenir compte des changements profonds survenus dans les mœurs depuis l'époque d'Ovide. Les personnages de ce dernier évoluent dans un monde dont les auteurs du Moyen Age ne se faisaient pas une idée très claire ; la société où ils vivaient ne ressemblait en rien à celle qu'avait connue le plus raffiné des poètes latins³. Ils étaient incapables — et pour cause — de se représenter ce que pouvait être la vie d'une grande ville, où les relations de société tenaient une place importante, et où le luxe, l'oisiveté avaient contribué à répandre une morale un peu lâche, une indul-

1. Contentons-nous de citer pour le latin le *Liber Faceti*, attribué parfois à Jean de Garlande et imprimé encore à la fin du x^v^e siècle, cf. Brunet, *Manuel*, II, 1159.

2. *Ars am.* I, 351, 396.

3. Cf. à ce sujet les observations de G. Paris, *La Poésie du M. A.*, 1^{re} série, Paris, 1885, pp. 190-192.

gence disposée à fermer les yeux sur les écarts de conduite les plus fréquents et les moins excusables. Dans cette société, la soubrette active et délurée avait son rôle à jouer auprès de sa maîtresse ; elle était pour ainsi dire son truchement obligé dans ses affaires de cœur. Mais, dans une ville castillane du ^{xiv}^e siècle, la vie de « salon », si j'ose employer ce terme, était loin de connaître le développement qu'elle avait connu dans la Rome impériale ; les relations entre étrangers devaient être moins fréquentes et surtout moins intimes, l'abord de la femme beaucoup plus difficile. Pour peu que les mœurs, comme cela se pratique dans nombre de sociétés modernes, n'aient pas admis facilement l'entrée de la simple connaissance, ou même de l'ami, dans le cercle privé de la famille, la séparation des sexes devait être assez rigoureuse ¹.

Dans de telles conditions, le personnage de l'entremetteuse, de la femme qui, elle, a ses entrées dans toutes les maisons et qui met au service de ceux qui la payent ce privilège précieux — ce personnage, dis-je, prend une importance exceptionnelle dans les affaires d'amour. Aussi les théoriciens médiévaux, du moins ceux qui ne se sont pas bornés à l'amour courtois, le *Pamphilus*, Jean de Meun, Juan Ruiz, lui ont-ils donné, dans leur traité, la place qui lui revenait. La substitution de la vieille à la servante est donc la conséquence d'un changement survenu dans les mœurs ². Elle n'est du reste pas le fait de Juan Ruiz, puisqu'elle se trouve déjà dans le *Pamphilus*. Quant aux éléments qui composent le personnage, nous les étudierons plus loin, quand nous passerons à l'examen de la comédie.

1. Il convient naturellement d'apporter un certain nombre de réserves à ces affirmations. Le Moyen Age a connu lui aussi une vie mondaine brillante et relativement libre. Sans cela, la littérature dite courtoise, poésie lyrique et roman, serait inexplicable. Ce qu'il faut dire, c'est que cette vie n'était le fait que d'une partie restreinte de la société, celle dont nous trouvons la peinture — fortement stylisée, bien entendu — dans les œuvres que nous venons de nommer. Il y a lieu de penser également à des différences à ce sujet entre les différentes parties de l'Europe. Il est notable, par exemple, que le roman courtois, plus simplement le roman d'amour, n'apparaisse pas en espagnol avant le milieu du ^{xv}^e siècle — et encore les deux premiers auteurs que l'on cite sont-ils originaires des provinces de l'ouest de l'Espagne, c'est-à-dire d'une région où la tradition de la littérature courtoise était profondément enracinée. Il s'agit de Juan Rodriguez del Padron et de don Pedro, connétable de Portugal. Y a-t-il là simplement la conséquence d'un goût littéraire particulier, d'une curiosité qui a mis plus longtemps à s'éveiller qu'en France ou en Italie, par exemple, — ou bien le genre n'a-t-il pas trouvé tout de suite dans la réalité un appui qui lui aurait permis de se développer plus tôt ?

2. Ici encore on se gardera de trop schématiser. La *lena* est un personnage que l'antiquité classique a très bien connu également. Il semble pourtant, par les portraits que l'on en trouve tracés dans la comédie et chez les élégiaques — Properce et Ovide — qu'à Rome la *lena* favorise surtout le trafic des professionnelles de l'amour. L'entremetteuse médiévale, au contraire, du moins dans la littérature, facilite à l'amant l'abord d'une femme qui, sans elle, lui resterait inaccessible.

Ovide et Juan Ruiz se séparent encore sur un autre point. Après avoir indiqué qu'il fallait soigneusement choisir la femme que l'on voulait atteindre, le poète latin passe en revue les lieux où l'on a le plus de chance de rencontrer ce que l'on cherche. A cette occasion, il nous décrit complaisamment les promenades à la mode, la cohue du forum, la foule des représentations théâtrales, le public des courses de chevaux et même quelques spectacles plus rares, tels qu'un triomphe et un combat naval fictif, réjouissance somptueuse donnée par Auguste. Les auteurs français ont tant bien que mal adapté ces conseils aux conditions de leur temps et de leur pays, parlant de caroles, de tournois, de joutes, d'églises, même de représentations de clerc ¹. Juan Ruiz a purement et simplement supprimé le développement, et il l'a remplacé par le portrait d'une beauté idéale.

Cependant n'allons pas croire que ce portrait tracé par l'Archiprêtre soit révélateur de ses goûts ou de ses préférences. Il est, au contraire, de la plus grande banalité et se conforme à la règle enseignée dans les écoles ².

D'après cette règle, la description devait commencer par la tête : d'abord les cheveux, puis le front, les sourcils et leur intervalle, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton. On passait ensuite au cou, à la nuque, aux épaules et, le cas échéant, aux bras, aux mains, à la poitrine, à la taille, au ventre, aux jambes et aux pieds ³. C'est exactement ce que fait l'Archiprêtre, à un ou deux déplacements près, nécessités sans doute par les exigences de la rime ⁴. Quant au détail de sa description, il est lui aussi conforme

1. Cf. G. Paris, *La Poésie du M. A.*, 1^{re} série, pp. 192-194, 196.

2. C'est M. Faral qui a démontré que les descriptions de personnages, de femmes en particulier, que l'on trouve dans la littérature d'imagination au M. A., se ramènent à un type, toujours le même, et que ce type est conforme à un « canon » qui semble avoir circulé dans les écoles de rhétorique dès l'époque de la littérature latine de la décadence, cf. Faral, *Recherches*, pp. 101-105 et *Les Arts poétiques*, pp. 75-81. Aux exemples qu'il cite, on ajoutera le passage suivant, encore plus caractéristique peut-être dans sa sécheresse et sa banalité : *Ipomedon*, éd. Kölbing et Koschwitz, Breslau, 1889, vv. 401-438. Le texte latin de la *Vetula* comporte une de ces descriptions ; on la retrouvera dans le texte français de Jean Lefèvre, vv. 2633-2782, pp. 129-135 de l'éd. Cocheris. Il est curieux de voir le même procédé parodié par Cervantès, dans le portrait de Dulcinée qu'il place dans la bouche de don Quichotte, ch. XIII de la 1^{re} part. : rien n'y manque, pas même la formule d'excuse par laquelle les auteurs se dispensaient de décrire les parties du corps que la décence oblige à voiler : « que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, marmol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que á la vista humana encubrió la honestidad son tales, segun yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas. »

3. Il semble que ce soit par désir de nouveauté que le portrait de Pirrus de Monflor, dans le *Roman d'Alexandre* suive un ordre aussi rigoureux, mais inverse, éd. Michelant, p. 132, vv. 3-15.

4. Ainsi il donne le détail *ancheta de caderas*, 432 d, entre la description des sourcils et celle des yeux. Il s'agit sans doute d'une cheville pour clore la strophe,

au type à la fois vague et banal que l'on rencontre dans toute la littérature courtoise¹. Il y a lieu toutefois, à mon sens, de relever un artifice de composition assez original. Les descriptions de beauté féminine se bornent généralement aux parties visibles du corps, principalement à la tête; pour le reste, caché aux yeux profanes, elles s'excusent et déclarent être obligées de s'en remettre à l'imagination². Juan Ruiz a coupé sa description en deux parties. Dans la première (str. 432-475), il décrit ce que tout le monde peut voir. Pour le reste, qui se laisse sans doute deviner, mais dont les apparences sont souvent trompeuses, il déclare qu'il faut s'en remettre à une vieille femme de l'intimité de sa belle et qui doit savoir, elle, à quoi s'en tenir³. Cette vieille femme ne peut être que l'entremetteuse dont l'entrée en scène se place ainsi au milieu de la description de l'aimée. Puis, une fois l'entremetteuse introduite, elle complète elle-même le portrait en ce qui concerne ce qu'elle est seule à connaître.

Il convient à présent de revenir à une question que nous avons laissée en suspens, celle de savoir si Juan Ruiz a directement connu le texte d'Ovide⁴ : il semble qu'on n'en puisse guère douter en dépit des grosses divergences que nous venons de signaler, mais qui s'expliquent aisément, et cela malgré les affirmations contraires de Cejador et de Puyol y Alonso qui voient dans le *Pamphilus* l'unique source de Juan Ruiz.

puisque la même expression revient, à sa place cette fois, str. 445 c. De même il est question du cou un peu trop tôt, 433 d.

1. Voici quelques rapprochements pris au hasard; on pourrait les multiplier à l'infini. Les cheveux sont blonds : J. R. 432 b; *Cligès*, 785-86; *Yvain*, 1462-63; *Ipomedon*, 401; *Alda* (éd. Cohen), 133; le *Bel Inconnu*, 1545; *Amadas et Ydoine*, 133-34; *R. de la Rose*, 527; *Auc. et Nic.* (éd. M. Roques, Paris, 1925), XIII, 19; *Durmart le Gallois*, 4437; Villon, *Test.*, 493. Les cils sont écartés : J. R., 434 b; il s'agit de l'entr'œil des textes français : *R. de la R.*, 530-31; Villon, *Test.*, 495. Les yeux *pyntados e reyentes* : J. R., 433 ab; cf. les yeux *vairs et rians* : *Alexandre*, éd. Michelant, p. 132, v. 11; *Bel Inconnu*, 1549; *Am. et Yd.*, 137; *Alda*, 132; *R. de la R.*, 531-32; *Auc. et Nic.*, XII, 19; *Durmart le G.*, 4436; *La Vieille*, éd. Cocheris, 2661. Les dents blanches et menues : J. R., 434 ab; *Alex.*, p. 132, vv. 8-9; *Bel Inconnu*, 1543; *Auc. et Nic.*, XII, 22. Détail digne d'attention, J. R. déclare que les dents doivent être un peu écartées, *apartadillos*. Or les textes disent ordinairement le contraire, cf. *Cligès*, 826-27; *Eneas*, 3999-4000; *La Vieille*, 2721-25. Sanchez, qui avait du goût, proposait de lire *apretadillos*, leçon reçue sans indication par Cejador. La correction paraît évidente. Le cou doit être long : J. R., 433 d (plus loin encore 653 b, 1499 c); *Alex.*, p. 132, v. 7; *Ipomedon*, 415; *R. de la R.*, 539-44 — les pieds cambrés (*socavados*) : J. R., 445 c; il s'agit des pieds *voutis* des textes français : *Alex.*, p. 132, v. 3; *La Vieille*, 2773. Enfin la femme doit être large de hanches : J. R., 445 c, cf. *La Vieille*, 2755 et Villon, *Test.*, 503.

2. Cf. les vv. 846-57 du *Cligès*, 2741-52 de la *Vieille* et le texte du don Quichotte cité ci-dessus en note.

3. Cf. 443 b, 444 a, 445 a.

4. Ce problème a été examiné par R. Schevill, ouvrage cité à la bibl., pp. 28-54, et résolu par l'affirmative.

Tout d'abord l'Archiprêtre cite le poète latin cinq fois, aux passages suivants : 429 *a*, 429 *d*, 446 *d*, 612 *a*, 891 *d*. Trois fois il le cite seul sous le nom d'Ovide (429 *a*, 446 *c*, 612 *a*), deux fois sous le nom de Nason en même temps que *Pamphilus* (429 *d*, 891 *d*).

Cependant il semble qu'il fasse deux personnages différents d'Ovide et de Nason. En effet, ainsi que tout le Moyen Age, il a considéré *Pamphilus* comme le nom d'un écrivain, auteur de la comédie qu'il traduisait et qui porte ce nom. Si maintenant nous considérons le vers 891 *d*, le dernier de la traduction du *Pamphilus* :

Que lo feo del estoria diz Panfilo e Nason,

il est clair que Juan Ruiz attribuait le *Pamphilus* comédie, non pas à un, mais à deux auteurs qu'il appelle *Panfilo e Nason*. Considérons d'autre part la strophe 429, où parle l'Amour :

Sy leyerés a Ovydio, el que fue mi criado,
En el fallaras fablas que le ove yo mostrado,
Muchas buenas maneras para enamorado,
Panfilo e Nason yo los ove castigado.

Le même groupement s'y retrouve, *Panfilo e Nason*, et il semble que, si dans le premier vers de la strophe l'Amour fait allusion à Ovide et à son *Ars amatoria*, dans le dernier il doit parler du *Pamphilus* et de ses auteurs. Le vers 429 *d* et le vers 891 *d* se feraient donc pendant et, dans l'esprit du poète, Nason désignerait un tout autre personnage qu'Ovide, à qui, du reste, le Moyen Age n'a jamais attribué la comédie du *Pamphilus*¹.

Quoi qu'il en soit, et que Juan Ruiz ait ignoré ou non que Nason n'était pas autre chose que le surnom d'Ovide (ce qui, soit dit en passant, trahirait une ignorance assez étrange²), il n'ignorait certainement pas l'existence d'un poète latin nommé Ovide et il savait qu'il était l'auteur d'un *Art d'Aimer*³.

Si, par ailleurs, l'unique source de Juan Ruiz avait été le *Pamphilus*, on ne comprend pas pourquoi il aurait fait précéder sa traduction d'un art d'aimer débité par l'Amour et qui fait double emploi avec celui de Vénus dans le *Pamphilus* (str. 607-648). Cette reprise a gêné l'Archiprêtre, puisqu'il s'en est en quelque sorte excusé (str.

1. Je m'empresse de dire que le vers 429 *d* est susceptible d'une interprétation plus simple à première vue et qui identifie Ovide et Nason. L'Amour, après avoir déclaré qu'Ovide a été son élève, peut en effet ajouter : « Et j'ai eu aussi Pamphile comme disciple en même temps que Nason ». Mais dans ce cas, c'est le vers 891 *d* qui est d'interprétation difficile.

2. L'auteur de la *Vetula* connaissait fort bien, par exemple, le sens de ce surnom, cf. les vv. 1-4 de la traduction de Jean Lefèvre, éd. Cocheris, pp. 10-11.

3. cf. 429 *a*, 446 *c*, 612 *a*.

608-609). Comment donc l'expliquer, sinon par l'imitation de deux textes différents, dont le premier ne peut guère être que l'*Ars amatoria* ? Peut-être s'agit-il même de deux exercices de date différente, que l'auteur, par la suite, a accolés tant bien que mal, en dépit des redites, parce qu'il n'avait pas le courage de rien sacrifier des produits de sa veine.

Plus probants encore seraient les rapprochements que l'on pourrait faire entre le texte de Juan Ruiz et celui de d'Ovide. Malheureusement, il s'agit presque toujours d'idées ou d'expressions si générales et courantes que l'on ne peut pas en tirer grand argument.

R. Schevill, dans son travail, a établi un certain nombre de parallèles ; mais leur valeur démonstrative est très faible. Ainsi, dit-il, les strophes 80, 104, 170-172 prouvent que l'Archiprêtre savait qu'il faut envoyer des vers à sa dame ; or, c'est un conseil que donne Ovide, *Ars am.* II, 275-286. Sans doute, mais c'est aussi une règle de l'amour courtois, et une règle si volontiers suivie qu'elle a donné naissance à tout un genre particulier, le *Salut d'Amour*¹. Et ce qui prouve que c'est à la lyrique courtoise que Juan Ruiz a emprunté l'idée, c'est que parmi ses pièces se trouvaient, nous dit-il, des *cantigas de verdadera salva* (104 a), c'est-à-dire un *escondich*, pièce traditionnelle, par laquelle le poète cherchait à apaiser la colère de sa dame irritée.

Les strophes 156-157 parlent des effets bienfaisants de l'amour : il rend subtil le lourdaud, éloquent le timide, courageux le couard, etc., et Ovide l'avait déjà dit². Mais en réalité, c'est dans la lyrique provençale ou imitée de la provençale que Juan Ruiz a puisé, non seulement l'idée, mais le procédé de développement par antithèses³.

L'épisode de Ferran Garcia (str. 113-114), où nous voyons le poète trompé par son messager à qui la dame s'abandonne, sans attendre le maître, nous prouve, nous dit-on, que Juan Ruiz connaissait les vers d'Ovide sur les dangers de l'amitié en amour, *Ars am.* I, 739-740 et 752-754. Non pas ; ce que Juan Ruiz connaissait, c'est le thème qui apparaît fréquemment au Moyen Âge de l'amoureux supplanté par celui qu'il charge de ses affaires. C'est lui que l'on trouve dans la comédie *de Nuncio sagaci*⁴ ; un passage du traité d'André le Chape-

1. Cf. P. Meyer, *Bibl. Ec. des Chartes*, XXVIII (1867), 6^e série, pp. 124 ss. et *Rom.* XX (1891), p. 194.

2. Du moins c'est M. R. Schevill qui l'affirme ; je n'arrive pas à retrouver le passage de l'*Ars am.* qu'il cite p. 38 de son étude. Les textes réunis par M. Faral, *Recherches*, p. 140, note 2, sont d'inspiration légèrement différente.

3. Cf. A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, II, pp. 99-100. Au texte français de la note 2 de la p. 100, on ajoutera un passage du poème de Névelon Amion, vv. 109 ss., publié par M. Jeanroy lui-même, *Rom.* XXII (1893), pp. 45-70.

4. Ed. Cohen, *La Comédie latine*, Paris, 1931, II, pp. 103-165.

lain traite du châtiment à infliger à une dame qui s'est laissé séduire par le messager de son amant ¹ et un refrain, recueilli par G. Paris disant déjà :

Amis, ne me mandez mie
Salut par vos compaignons :
Amours qui vont par maissaige
N'iront ja sœns traison ².

On rencontre cette idée chez Ovide que l'amour est un service militaire ³. Juan Ruiz parle de bataille, *pelea, ferir de golpe, enforcarse* (str. 180, 181, 187), termes empruntés également au vocabulaire de la guerre. Mais chez Ovide, l'Amour est le chef dont les amants sont les troupes, et l'ennemi, c'est la difficulté à vaincre, c'est-à-dire en définitive la femme à séduire. Les épreuves sont analogues à l'exercice que le général impose à ses soldats. Chez Juan Ruiz, au contraire, dans le passage cité, l'Amour est l'ennemi auquel il faut résister. L'idée est donc très éloignée. Si les métaphores employées sont du même ordre, ce ne peut être que l'effet du hasard ⁴.

Il reste toutefois que les concordances entre les deux doctrines sont assez grandes pour que l'on puisse affirmer que l'une vient de l'autre. Nous les avons relevées plus haut, en soulignant l'originalité que présente parfois l'interprétation du poète espagnol. Particulièrement frappant nous paraissent les deux passages suivants.

Ovide, *Ars am.* I, 375-380, recommande de respecter la servante de sa maîtresse. Chez Juan Ruiz, où la servante fait place à une entremetteuse, qui est généralement une vieille femme, le conseil semble superflu. Il a pourtant été conservé et tant bien que mal adapté : c'est une survivance (str. 527).

Juan Ruiz insiste longuement sur cette idée qu'il faut tenir ses promesses (str. 550-552). Ovide avait affirmé à peu près le contraire, *Ars*, I, 445-47 et 629-56. Or l'Archiprêtre a gardé cette première interprétation à la strophe 451. Cette contradiction ne s'explique que par la fidélité du poète espagnol à son modèle.

Les concordances verbales sont très rares, et comme elles portent

1. Vv. 6071-6140 de la traduction de Drouart la Vache.

2. *Hist. Litt.*, XXIX, p. 479. Cf. encore l'épisode du conte *gladius*, tel qu'il se trouve dans l'*Historia septem sapientum I*, publiée par Hilka, Heidelberg, 1912, p. 22, ll. 1-8.

3. Schevill cite entre autres passages *Ars am.* I, 36 ; II, 233-34 ; II, 674.

4. Il paraît inutile de pousser l'examen plus loin. Voici toutefois deux exemples encore de l'inanité de ces rapprochements. La mention du jugement de Paris et de la chute de Troie à la strophe 223 ne permet aucune conclusion : ces histoires étaient archiconnues au xiv^e siècle comme aujourd'hui ; on pouvait y faire allusion sans se référer à aucune autorité. Je n'arrive pas à voir le rapport que l'on peut établir entre *Ars am.* II, 451-54 et J. R. str. 520.

sur des vers à allure de proverbe, on ne peut guère affirmer que Juan Ruiz les a pris chez Ovide directement. Par exemple, la strophe 274 développe cette idée que la satisfaction du désir provoque une certaine baisse de l'enthousiasme amoureux. Cela se trouve déjà chez Ovide, *Rem. am.*, 413-416. Mais, outre que les deux contextes sont très différents, j'imagine que le proverbe : « Post coitum, omne animal triste », ne date pas d'hier. La strophe 524 du *Libro de Buen Amor* et les vers I, 44-45 de l'*Ars amatoria* comparent la femme aimée à une biche à atteindre. Mais la comparaison est utilisée pour des fins tellement dissemblables par chaque poète que j'ai peine à croire que l'une vient de l'autre¹. Même remarque à propos de la comparaison avec le joueur².

Voici un exemple précis de la circonspection dont il faut user. Ovide et Juan Ruiz déclarent tous deux que la persévérance vient à bout de tout, et Ovide illustre son affirmation de cette comparaison :

I, 473 Quid magis est saxo durum, quid mollius unda ?
Dura tamen molli saxa cavantur aqua.

Juan Ruiz de son côté s'écrie :

526 Muy blandø es el agua, mas dando en piedra dura,
Muchas vegadas dando, faze gran cavadura ;
Por gran uso el rrudo sabe gran letura.

La ressemblance, au troisième vers près, est frappante. Mais on trouve dans la collection de proverbes latins réunis par J. Werner³ les deux hexamètres suivant :

Gutta cavat lapidem, non vi sed sepe cadendo,
Sic addiscit homo, non vi, sed sepe legendo,

Quel a été le modèle de l'Archiprêtre ? Je serais porté à croire qu'il pensait à un troisième texte encore qui contaminait le poète latin et le proverbe.

L'opinion de Cejador, bien qu'in vraisemblable, n'était donc pas si absurde qu'elle l'a semblé à R. Schevill. Toutefois il faut se rendre à une évidence qui résulte de l'ensemble du développement, bien plus que du détail : Juan Ruiz a connu Ovide et l'a utilisé. Mais il l'a utilisé avec discrétion et indépendance. Cependant son imitation reste très inférieure en intérêt à celle d'un maître Elie, d'un Jacques d'Amiens ou à celle de l'auteur de la *Clef d'Amour*.

1. On pourrait plutôt voir chez Juan Ruiz une adaptation des vers d'Ovide, *Ars am.* II, 183-84.

2. J. R. 470 ; *Ars am.*, I, 449-450.

3. *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche*, Heidelberg, 1912, p. 36, n° 34.

II. — LE *Pamphilus de Amore*.

Les strophes 580-891 de notre poème ne sont guère autre chose, comme nous l'avons dit plus haut, que la traduction d'une « comédie élégiaque » latine du XII^e siècle, le *Pamphilus*. Ce fait a été reconnu depuis longtemps, et c'est à vrai dire le premier texte étranger dont on ait décelé l'imitation dans l'œuvre de l'Archiprêtre : l'édition de Sanchez contenait en effet une note due à Antonio Pellicer, à qui les ressemblances entre les deux textes n'avaient pas échappé. Toutefois une comparaison un peu serrée entre l'original et le dérivé n'a jamais été tentée¹ : il est juste de dire que le texte latin est resté assez longtemps d'accès difficile. Nous en avons aujourd'hui une édition commode².

Le *Pamphilus* appartient à ce genre au caractère hybride que l'on désigne sous le nom de « comédie élégiaque ». C'est une histoire de séduction assez banale, où nous voyons un jeune homme pauvre courtiser une jeune fille riche et arriver à ses fins par l'entremise d'une vieille rusée, qui fait son métier d'accorder les volontés. La pièce est anonyme, mais il est facile de prouver qu'elle a dû être composée dans le dernier tiers du XII^e siècle. Sa patrie est inconnue³.

Quoi qu'il en soit, le *Pamphilus* connut très vite un immense succès. Les copies qui nous en restent, totales ou partielles, sont très nombreuses⁴. Les citations ou les allusions dont il a été l'objet sont fréquentes dans la littérature de tous les pays européens jusqu'en pleine Renaissance⁵ ; il a connu plusieurs fois les honneurs de l'impression au XV^e et au XVI^e siècles⁶ ; enfin nous savons de source sûre qu'il était devenu un texte courant d'explication dans les écoles et qu'il était l'objet de commentaires magistraux comme d'exercices scolaires⁷. A ce titre, plus d'un écolâtre apprenti poète l'a pris

1. Il faut toutefois mentionner les pages de Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, III, pp. LVIII-LXVI. Cependant, quel que soit le mérite de l'Archiprêtre, le grand critique lui fait la part un peu trop belle.

2. G. Cohen, *La « comédie latine » en France au XII^e siècle*, 2 vol. Paris, 1931. Le *Pamphilus* figure au tome II, pp. 167-223.

3. La bibliographie s'établit à l'aide des art. de Manitius, *Lat. Litt.*, III, pp. 1032-34, Raby, *Secular latin poetry*, II, pp. 68-69. La thèse de Morawski, *Pamphile et Galathée*, Paris, 1917, est très importante pour la question qui nous occupe.

4. On en a signalé jusqu'à ce jour quarante-deux, *éd. cit.*, pp. 181-85.

5. Cf. Morawski, *op. cit.*, pp. 15-21.

6. Cf. Brunet, *Manuel*, IV, 338.

7. Il est cité dans le *Laborintus* d'Evrard l'Allemand, v. 613-14 de l'édition de Faral, *Les Arts Poétiques* ; dans le *Registrum multorum auctorum* de Hugo von Trimberg,

comme thème à ses premiers essais dans la langue des dieux, et il nous est resté du *Pamphilus* plusieurs traductions en langue vulgaire qui sont évidemment des travaux de débutants, quelquefois à peine retouchés. C'est le cas de la traduction en vieux vénitien qu'a publiée Tobler¹ et qui est conservée dans les interlignes du texte latin lui-même, tel qu'on le trouve dans un manuscrit de Berlin. Cette traduction, extrêmement gauche et servile, n'était sûrement pas destinée au public. C'est le cas aussi de la traduction française de Jean Brasse-Fer² : toutefois le poète français procède avec plus de liberté ; il a beaucoup ajouté de son propre cru, développé, modifié, retranché. Le texte qui nous est resté est plutôt la mise au net, pour ainsi dire, d'un travail de jeunesse que l'auteur voulut utiliser par la suite, pour se gagner les bonnes grâces de quelque protecteur. Je pense que le texte de Juan Ruiz doit son existence à quelque exercice du même genre, exécuté par notre Archiprêtre au temps où il étudiait, et qu'il introduisit ensuite dans le *Libro de Buen Amor*.

Quoi qu'on ait pu dire³, Juan Ruiz suit son modèle pas à pas ; il ne se permet à peu près aucune transposition ; c'est à peine si, sur les 780 vers de l'original, il en néglige une quarantaine ; encore ces oublis sont-ils sans importance, et nous pourrions presque douter que les vers omis aient figuré dans la recension que l'Archiprêtre avait sous les yeux⁴. D'autre part, ce qu'il a ajouté de son propre fonds est peu de chose, si l'on excepte le personnage de Trotaconventos, sur lequel nous reviendrons plus bas. Au total, alors que le *Pamphilus* latin comprend 780 vers, l'épisode du *Libro de Buen Amor* embrasse aujourd'hui 312 strophes ; comme nous en avons perdu 70 par suite des mutilations du manuscrit, il en comprenait à l'origine 382, soit 1528 vers, ce qui n'a rien d'excessif, si l'on pense à la difficulté de rendre en vers un texte poétique latin et au peu de goût des auteurs médiévaux pour la concision.

Analysons d'abord sommairement le texte latin et le texte espagnol.

cf. Morawski, p. 16 ; dans la *Bataille des Sept Arts* d'Henri d'Andeli, éd. Jubinal, in *Œuvres de Rutebeuf*, III, p. 343, v. 338. L'édition de Jean Prot, Paris, 1499, était destinée à l'enseignement.

1. *Archivio glottologico italiano*, X, pp. 177-255.

2. Cf. Morawski, *op. cit.*, pp. 68-73.

3. Par ex. Menéndez y Pelayo, *Antología*, III, p. LXXXI ou Aguado, *Glosario*, p. 200. L'opinion de ce dernier est particulièrement étrange, car il a établi un tableau de correspondances entre J. R. et le *Pamphilus* à peu près exact, *op. cit.*, pp. 198-200, d'où ressort avec évidence l'étroite dépendance de l'auteur espagnol à l'égard de l'auteur latin. Il est vrai que ce tableau, dépourvu de tout commentaire, est d'utilisation difficile.

4. L'édition Cohen citée plus haut est munie d'un appareil critique nécessairement simplifié et ne permet guère de se faire une idée, même approximative, des états différents qu'a pu revêtir le texte au cours des trois ou quatre siècles de son succès.

Que le *Pamphilus* ait été destiné ou non à la représentation, c'est un fait qu'il ne contient pas un vers narratif, sauf l'hémistiche : « Tunc Venus hec inquit » du vers 71. Il est donc facile de découper l'ensemble en un certain nombre de « scènes », qui forment autant de petits tableaux successifs. Or, et c'est là la première transformation subie par le texte latin, Juan Ruiz présente les événements sous la forme d'une narration suivie. Chez lui, les scènes sont reliées entre elles par de très brèves indications où l'on nous informe des déplacements des personnages, au lieu d'être juxtaposées parfois d'une façon assez abrupte et même obscure, comme dans le texte latin¹. Ceci dit, ces additions ne sont pas importantes au point qu'elles interdisent d'établir une correspondance étroite entre le modèle et sa traduction. Voici le schéma de l'épisode.

A) Scène d'exposition où un personnage parlant à la première personne déclare l'amour dont il souffre : *Pamph.* 1-22, *Buen Am.* 580-583.

B) Requête de l'amoureux à Vénus : *Pamph.* 23-70, *Buen Am.* 584-607.

C) Réponse de Vénus : *Pamph.* 71-142, *Buen Am.* 608-648.

D) Intermède où l'amoureux est seul en scène : *Pamph.* 143-152, *Buen Am.* 649-652.

E) Apparition de la belle : *Pamph.* 153-162, *Buen Am.* 653-656.

F) Première entrevue entre l'amoureux et sa belle : *Pamph.* 163-252, *Buen Am.* 657-687.

G) L'amoureux chez la vieille : *Pamph.* 253-338, *Buen Am.* 688-722.

H) Première visite de la vieille chez la belle : *Pamph.* 339-440, *Buen Am.* 723-781.

I) La vieille revient chez l'amoureux : *Pamph.* 441-548, *Buen Am.* 782-823.

J) Deuxième visite de la vieille chez la belle : *Pamph.* 549-650, *Buen Am.* 824-870.

K) L'amoureux et la belle réunis chez la vieille : *Pamph.* 651-780, *Buen Am.* 871-891.

Il convient à présent de reprendre ces scènes une à une et de les comparer dans le détail.

A) *Scène d'exposition.* Cette scène est très différente dans les deux textes. Dans le *Libro de Buen Amor*, il s'agit de rattacher

1. Le poème français de Jean Bras-de-fer est lui aussi un poème narratif.

l'épisode à ce qui précède ; le héros, que l'Amour vient de sermonner, décide de mettre sur le champ en pratique les leçons qu'il a reçues et choisit une jeune veuve de Calatayud. Le *Pamphilus* reste dans les généralités : il ne parle que d'un jeune homme, qui aime une jeune fille riche, sa voisine Galathée, et qui exprime ses souffrances et ses hésitations. Le parallélisme entre les deux textes ne commence qu'à la strophe 584.

B) *Requête à Vénus*. Le jeune homme va demander conseil à Vénus et tâche de l'apitoyer sur son sort. On relève les concordances suivantes :

<i>B. A.</i>	584	<i>Pamph.</i>	23-24
	585		25-26
	586		27-29
	587		29-34
	588		1-3
	589		4-6
	590		7-10
	591		11-12
	592		13-16
	593		17-20
	594		21
	595 <i>ab</i>		21-22
	596		35, 39-40
	597		41-44
	598		45-48
	599		57-58
	600		53-54
	601		55-56
	603		37-38
	604, 605 <i>a</i>		61-64
	605		65-66

Juan Ruiz suit donc pas à pas le *Pamphilus*. Il faut toutefois noter une transposition importante. Les vers 1-22 du texte latin que l'Archiprêtre n'avait pu utiliser dans sa scène d'exposition sont réintroduits ici, str. 588-595 *ab*, dans le discours à Vénus. Ce qui, dans le texte latin, est présenté comme un monologue préliminaire, devient, dans le texte espagnol, partie intégrante des plaintes adressées à la déesse d'Amour. Les vers 37-38 ont été également déplacés. Cela tient à ce que l'introduction des vers 1-22 entre 34-36 avait amené à la strophe 595 (v. 22) une comparaison avec le feu :

.. nam conditus ignis
acrior ; effusus parcior esse solet.

Or les vers 37-38 en contiennent une autre :

Nam solet amoto plus ledere proximus ignis.

Juan Ruiz a voulu éviter le rapprochement et a utilisé la seconde comparaison un peu plus bas, à la strophe 603. — Les vers 57-58 ont été également déplacés ; les vers 49-52, 59-60, 66-70, négligés. Les strophes 602, 606, 607 n'ont pas de correspondance exacte dans le texte latin. Ces modifications sont sans importance.

C) *Réponse de Vénus*. Vénus adresse au suppliant un véritable art d'aimer.

B. A. 610	73-74
611 <i>d</i>	71
613	81-82
614	79-80
615	77-78
616-621	83-92
622	93-94
623	95-96
624 <i>ab</i>	97-98
624 <i>cd</i> -625	99-102
626, 627 <i>ab</i>	103-104
627 <i>d</i> , 628	105-106
629	109-110
631	113-114
634	111-112
635	115-116, 121-122
636	117-118
637	123-124
638	125-126
639	127-128
640	129-132
642 <i>ab</i>	133-134
643-644	137-138
645	135-136
647	141-142

608 et 609 rappellent que le héros de l'histoire a déjà été conseillé par l'Amour, « mari de doña Venus » ; c'est une particularité du *Libro de Buen Amor* ; il n'y a naturellement rien de semblable dans le texte latin. L'espagnol traduit tout le latin, sauf les vers 72, 75-76, 107-108, 119-120 ; il déplace légèrement 71 ; 81-82 viennent avant 79-80 ; 77-78 sont traduits après 79-80 ; 111-112 après 113-114 ;

121-122 après 115-116 ; 135-136 après 137-138. Il s'agit chaque fois de distiques transposés : l'enchaînement des idées dans le texte latin n'est pas rigoureux au point que la traduction souffre beaucoup de ces modifications. — Examinons à présent les strophes qui n'ont pas leur source dans le texte latin. 611 *abc* est le développement anticipé de 611 *d* ; 612 vient de l'*Ars amatoria*, I, 269-270, ainsi que le déclare doña Venus elle-même ; la strophe sert à développer 610, qui, elle, vient du *Pamphilus*, qui l'avait du reste prise également chez Ovide, *ibid.*, I, 344. Les strophes 632 et 633 ne sont que le développement de 631 ; 630 annonce le développement complet 630-633. Vénus prend congé de son disciple à la strophe 648. Quant à 641 et 642 *cd*, elles développent respectivement 640 et 642 *ab* à l'aide de proverbes ; cf. encore 616.

D) *Intermède*. L'amoureux exprime son inquiétude que n'ont pas calmée les encouragements de doña Venus.

B. A. 649 <i>ab</i>	<i>Pamph.</i> 143-144
649 <i>cd</i>	145-146
650 <i>cd</i> , 651 <i>ab</i>	149-150
651 <i>cd</i>	151
652	152

Les vers 147-148 du texte latin sont négligés ; ils sont d'ailleurs étranges ; on ne voit pas pourquoi l'amoureux déclare avoir perdu tout espoir après les conseils de Vénus. Au vers 649 *a*, Juan Ruiz a remplacé le donneur de conseils du texte latin :

Incolumis leviter egro solacia prebet,

par un jongleur. C'est en effet une idée fréquemment exprimée au Moyen Age que la musique, si elle ne guérit pas le malade, est du moins capable de le soulager¹. Les vers 650 *ab* n'ont pas de correspondants dans le texte latin.

E) *Apparition de la belle*.

B. A. 653	<i>Pamph.</i> 153
654	154-158
655	159-162

Le texte espagnol est ici assez libre ; 653 développe très heureusement 153 ; 656 annonce la suite, le texte latin ignore cette liaison.

F) *Première entrevue entre l'amoureux et la belle*. La belle, sans se compromettre, permet tout de même à l'amoureux de concevoir

1. Cf. Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 107-109.

quelque espoir. Dans le texte latin, elle va même jusqu'à lui accorder un baiser, vv. 239-240 ; chez Juan Ruiz, au contraire, le baiser est refusé. Cette modification est judicieuse, car le recours à la vieille se comprend mieux, si l'on nous représente la belle comme davantage sur ses gardes ou plus difficile à approcher ¹.

B. A. 657	Pamph. 163-166
658	167-172
659	173-174
660	176
661	180-182
663 <i>bcd</i> , 664	183-186
665	187-192
667 <i>ab</i>	193-194
670 <i>ab</i>	195-196
671 <i>ab</i>	197-198
672 <i>a</i>	201
673-674	207-208
675-677	209-212
679	215-216
680	217-222
681	223-226
682	229-230
683	231-234
684	235-236
685-686	237-244
687 <i>d</i>	247

Le texte espagnol ne traduit pas les vers 175 (mais la strophe 660 est accidentellement incomplète) ; ni les vers 177-179, 199-200, qui redoublent 180, ni les vers 213-214, 227-228, 245-246. Aux vers 202-206 devraient correspondre 672 *bcd* : on a l'impression que Juan Ruiz avait sous les yeux un autre texte que celui que nous offrent les éditions modernes du *Pamphilus*. Les strophes 622, 666, 678 n'ont pas de correspondants dans le texte latin. Les strophes 668-669, nouvelles

1. Il y a là une maladresse du texte latin, que le *Roman de la Rose* a lui aussi redressée, mais d'une autre façon. On sait qu'il n'est guère douteux que le plan du poème de Guillaume de Lorris ait été inspiré de très près par le *Pamphilus*, cf. Langlois, *Origines et Sources*, pp. 27-31. Comme Pamphilus, l'Amant est amoureux ; comme lui, il reçoit les conseils du dieu d'Amour ; comme lui, il réussit à s'approcher de la Rose ; comme lui, il finit par en obtenir un baiser. Mais, à ce moment, Male Bouche répand la nouvelle ; Honte, Peur, Danger, Jalousie s'émeuvent et la Rose est enfermée ; les deux amants sont séparés et il leur faut avoir recours à un nouveau moyen pour se réunir. Le moyen qu'aurait imaginé Guillaume, nous ne le connaissons pas ; mais il y a tout lieu de croire que c'est la Vieille qui l'aurait mis en œuvre. — J. R., plus direct, refuse purement et simplement le baiser.

elles aussi, sont importantes, car elles localisent la scène et l'enveloppent d'un décor à peine indiqué, mais caractéristique.

G) *L'amoureux chez la vieille*. Cette scène comporte un nombre assez considérable d'éléments nouveaux, la *Trotaconventos* de Juan Ruiz étant très différente de la vieille du *Pamphilus*.

B. A. 688	<i>Pamph.</i> 253-256
689	257-260
690 <i>ab</i>	261-262
691	263-266
692-693	267-272
694 <i>ab</i>	273-274
695	275-276
702	285-286
703	287-288
706	289-292
707	293-296
708	297-298
713-714	299-304
715	305-306
716	307-310
717 <i>a</i>	311
720-722	333-338

Les vers 277-284 ne sont pas traduits ; ils sont remplacés par les strophes 697-700 qui, avec les strophes 709-712, nouvelles elles aussi, servent à camper le nouveau personnage de *Trotaconventos*. — Les strophes 717-719 ne sont qu'une adaptation assez lointaine de 312-313.

H) *Première visite de la vieille chez la belle*. La scène entre les deux femmes a subi de grands changements en passant dans le *Libro de Buen Amor*. Dans le texte latin, la vieille passe devant la maison de Galathée, feint de ne pas l'apercevoir et commence à parler comme si elle était seule. Chez Juan Ruiz, la vieille se rend chez doña Endrina, d'où les strophes 723-724 ; elle prend texte du fait que la femme est veuve, d'où 725. A partir de 726 le parallélisme reprend. Pourtant 732 se contente d'adapter de loin les vers 352-359 ; même rapport assez lâche entre 735-736 et 373-380. La partie du texte espagnol qui traduisait les vv. 381-440 a disparu avec les trente-deux strophes absentes entre 781 et 782, ce qui fait que la fin de la scène manque à l'espagnol. De 737 à 781, avec une lacune de six strophes entre 765 et 766, le texte de Juan Ruiz s'écarte du texte latin : la vieille tâche

de persuader doña Endrina en appliquant deux fables à son cas, celle de l'*Outarde* et de l'*Hirondelle* et la fable de *lupo pedente*.

B. A. 726	Pamph. 339-341
727 <i>a</i>	342
727 <i>bcd</i>	343-344
729	345-346
730 <i>ab</i>	347-348
730 <i>cd</i>	349-352
733-734	370-372

I) *La vieille revient chez l'amoureux*. La vieille revient chez l'amoureux, et, pour exciter sa générosité en faisant valoir ses services, lui laisse entendre qu'il doit avoir peu d'espoir. Le début manque chez Juan Ruiz : c'est la conséquence de la lacune signalée ci-dessus. La correspondance ne reprend qu'avec le vers 449 du *Pamphilus*. Les vers 457-458, 476-478, 486, 527-528, 530-534 ne sont pas traduits ; ces oublis sont sans importance. Par contre, les strophes 783-784 sont le développement du vers 451 : *Heu michi !* De même les strophes 786-87-88-89, qui contiennent une apostrophe à l'œil, au cœur et à la langue du héros sont une amplification adventice. La strophe 791 ne traduit 459-462 que de loin. Les vers 802 *bcd*, 803 *ab* sont prononcés par *Trotaconventos* chez Juan Ruiz, par Pamphile dans l'édition Cohen du texte latin ; le texte de Juan Ruiz devait être différent : il est moins bon ¹. Les vers 507-516, qui correspondent aux strophes 807-812 sont librement traduits ; 817 *cd*, 818 sont une amplification de 817 *ab*, la strophe 820 de la strophe 819.

B. A. 782	Pamph. 449-450
785	451-456
792	463-466
793	467-470
794	471-472
795 <i>abc</i>	473-475
796, 797 <i>ab</i>	479-482
797 <i>cd</i>	483-484
798 <i>a</i>	485
799-800	487-490
801-802 <i>a</i>	491-494
802 <i>bcd</i>	495-497
803	498-500

1. Il convient de noter que toute répartition des répliques ou des tirades entre les personnages est inconnue des ms. anciens et ne peut être que le fait d'interprétations ultérieures.

804	501-502
805	503-504
806	505-506
813	517-518
814	519-522
815	523-524
816 <i>ab</i>	525-526
817 <i>ab</i>	529
819	535-536
821	537-540
822	541-544
823	543-548

J) *Deuxième visite de la vieille chez la belle*. Juan Ruiz a négligé les vers 557-558, 566-567, 607-608. Les vers 605-606 = *B. A.* 848 *ab* sont attribués à Trotaconventos par Juan Ruiz, à Galathée par l'édition Cohen du texte latin ; le texte espagnol semble meilleur. Les vers 613-614 sont négligés ; 615-617 se retrouvent dans 850 *cd*, mais Juan Ruiz lisait *auxilii*, non *consilii*¹. Ces changements sont sans importance. L'Archiprêtre a ajouté les strophes 824-829 et 845 *cd*, qui se rapportent au personnage nouveau de la mère, doña Rama. Les strophes 832-833 sont également originales. 863-864 sont une amplification de 862 ; 865-870 servent de liaison entre cette scène et la scène finale, qui dans le texte latin se succèdent sans aucun ménagement ni souci de transition². On notera que le jardin du texte latin (*hortulus*) est devenu une boutique dans le texte espagnol (*tyenda*).

<i>B. A.</i> 830	<i>Pamph.</i> 549-552
831	553-556
834 <i>c</i>	559
835 <i>ab</i>	561-562
836	563-565
837 <i>bcd</i>	568-570
838 <i>ab</i>	571-572
839	573-576
840	577-580
841	581-584
842	585-586
843	587-590
844, 845 <i>ab</i>	591-596
846 <i>abc</i>	597-599
847	601-604

1. Cf. l'apparat critique de l'éd. cit.

2. Cf. le passage un peu dur de 650 à 651.

848 <i>ab</i>	605-606
849	609-612
851	617-618
852-855	619-628
856	629-632
857	633-638
858	639-642
860	643-644
861	647-648
862 <i>a</i>	649

K) *L'amoureux et la belle réunis chez la vieille*. La scène dans le texte espagnol est très mutilée par suite de l'absence de trente-deux strophes entre 877 et 878. Il manque à peu près la traduction des vers 662 à 762. Des sept strophes qui précèdent la lacune, 871-872 n'ont pas de pendant dans le texte latin : ce sont des strophes narratives ; 873 traduit 651-654 et 875, 656-658. 874 et 876 sont originales ; 877 *abd* viennent de 661, 667-668. La fin de l'épisode contient la réponse de Trotaconventos aux reproches de doña Endrina. Les cinq strophes 878-882 sont originales ; 883 traduit 763-764, 884-885 adaptent 765-768, 887-890 traduisent 769-772 et 775-780. La strophe 891 est une strophe de conclusion.

Ce tableau appelle quelques commentaires. Tout d'abord, en dépit de sa fidélité à son modèle, notre poète a apporté un certain nombre de modifications à la présentation un peu schématique et abstraite du *Pamphilus*. Nous avons dit plus haut qu'il en avait fait un poème narratif, et nous avons signalé à leur place les quelques additions que ce changement avait rendues nécessaires. A vrai dire, elles ne sont pas nombreuses, et le texte de Juan Ruiz est, lui aussi, presque tout entier consacré à des conversations entre les personnages du drame.

En second lieu, notre poète a éprouvé le besoin de donner un peu de vie aux êtres par trop irréels qui s'agitent au cours des 780 vers du *Pamphilus*. Ces fantoches abstraits lui ont déplu ; il a essayé d'en faire des personnages vivants, de son temps et de son pays. Pour cela, il a localisé l'action : la belle est de Calatayud ; la cousine du héros est de Tolède ; la rencontre entre les deux amants a lieu sur la place d'une petite ville de Castille, entourée de ses portiques à arcades, dont l'ombre propice, aux heures chaudes de la journée, vous dissimule — mais si mal — aux regards indiscrets (str. 654-659, 669). Les noms antiques des deux protagonistes ont disparu ; toutefois, comme l'ironie ne perd jamais ses droits chez notre goguenard d'Ar-

choprêtre, Pamphile et Galathée ont fait place à don Melon de la Huerta et à doña Endrina, le melon et la prune¹.

La condition de la femme est différente : ce n'est plus une jeune fille, mais une veuve. Cette transformation diminue quelque peu l'odieuse de l'aventure et du rôle de la vieille, et permet à cette dernière de placer quelques remarques réalistes impossibles dans le texte latin (str. 711 *cd*). La fine mouche tirera aussi argument de la situation pour tâcher de convaincre la rétive Endrina (str. 743-745, 756-764). Toutefois, oublieux de ce nouveau caractère, notre auteur fait prononcer à don Melon, str. 672, les vers que Pamphile adresse à Galathée, vv. 201 ss., et qui conviennent mieux à une jeune fille qu'à une femme déjà au fait des choses de l'amour.

Mais la création la plus originale de Juan Ruiz est la vieille entre-metteuse, qui, avec le surnom dont il semble bien l'avoir affublée, Trotacventos, survivra à toute l'œuvre de l'Archiprêtre pour réapparaître à la fin du xv^e siècle dans l'immortelle *Celestina*, et plus tard encore sous les traits de la moins citée, mais non moins admirable Gerarda de Lope de Vega. Cependant l'histoire de la postérité de Trotacventos ayant été plus d'une fois retracée², nous nous bornerons ici à indiquer à quelles sources d'informations notre poète a pu puiser pour former son personnage et développer les indications du *Pamphilus*.

Il ne l'a pas créé de toutes pièces, tant s'en faut. Tout d'abord la réalité lui offrait certainement des exemples de ces vieilles officieuses qui n'ont jamais manqué dans aucun temps ni dans aucun pays³. De plus, la littérature s'était déjà emparé du type depuis longtemps, et l'on s'accorde à reconnaître en général que les modèles littéraires remontent soit à l'antiquité classique, soit à l'Orient lointain, par le canal des contes à rire ou des romans didactiques à tiroirs, *Roman des Sept Sages*, *Disciplina Clericalis*.

En fait, l'antiquité classique a pu agir surtout par une élégie d'Ovide qui figure au premier livre des *Amours*, la huitième :

1. Ces dénominations étranges sont sans doute le résultat d'un jeu de mots. Le héros de l'aventure est appelé une fois don Melon Ortiz (881 *d*). Or *Ortiz* est un nom propre assez courant en Espagne, dès le Moyen Age, cf. Menéndez Pidal, *Orígenes*, p. 233 ; son *etymon* est le latin *fortis*. J. R., d'une façon burlesque, le fait venir de *huerta*, le jardin, d'où le prénom Melon. Il n'en faut pas plus pour amener doña Endrina et le nom de la mère doña Rama, personnage nouveau, mais sans grand intérêt.

2. Cf. surtout Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, III, pp. LXIII-LXV ; A. Bonilla y San Martín, *Rev. Hisp.* XV (1906), pp. 372-80 ; F. Castro Guisasaola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina*, Madrid, 1924, pp. 152-57 ; H. Petroni, *Neue Sprachen*, XXXII (1924), pp. 232 ss.

3. Morawski, *op. cit.*, p. 105, a cité quelques exemples de moralistes médiévaux, latins et français, qui s'élèvent et mettent en garde contre leurs machinations.

Est quædam (quicumque volet cognoscere lenam
Audiat), est quædam nomine Dipsas anus.

Pourtant on ne peut relever aucun parallèle entre le texte latin et Juan Ruiz ¹ : à vrai dire la Dipsas d'Ovide n'exerce pas tout à fait le même métier que Trotaconventos ou la vieille du Pamphilus. Elle sert de chaperon et de conseillère à une jeune inexpérimentée dans le métier d'amour, à qui elle enseigne l'art de gruger ses prétendants. Trotaconventos, au contraire, est au service de l'homme et l'aide à attirer dans ses filets la proie visée. Elles sont, pour ainsi dire, chacune d'un côté de la barricade. Leur rôle, cependant, n'est pas à ce point différent que les arguments et la science de l'une ne puissent à l'occasion être mis en œuvre par l'autre. Nous n'en donnerons pour preuve que la Vieille du Roman de la Rose qui joue auprès de Bel Accueil le rôle d'une Dipsas, tout en servant les intérêts de l'Amant.

La tradition des contes orientaux nous offre, au contraire, des vieilles d'un type tout à fait analogue à Trotacoventos. Pour nous en tenir à des textes que l'Archiprêtre a sûrement connus ², il en trouvait des exemples dans le conte de *Canicula lacrimante*, *alias Catula* ³ et le conte *Pallium* ⁴.

D'ailleurs, l'adaptation de ces types lointains et étranges à des conditions plus modernes avait déjà été réalisée avant Juan Ruiz. Force nous est de recourir à des textes français, puisque les textes espagnols nous font aujourd'hui défaut. Voici Richeut et sa commère Herselot ⁵, antérieures de près de deux siècles au *Libro de Buen Amor*, voici la vieille qui sert les amours d'Athénaïs et Paridès dans l'*Éracle* de Gautier d'Arras ⁶, voici la galerie des truandes que nous présentent les fabliaux conservés, depuis Auberée, adaptée du conte *Pallium* mentionné plus haut ⁷ jusqu'à Hersent, la marreglière du moultier,

1. La littérature latine offrait d'autres modèles de *lena*. Par exemple l'Acanthis de Properce, IV, 5, ou certains personnages de Plaute, comme la Cleereta de l'*Asinaria* ou la Scapha de la *Mostellaria*. Mais ces textes n'ont pas eu d'influence directe sur les auteurs médiévaux.

2. La *Disciplina Clericalis* a vu le jour en Espagne, vers 1110, et elle a joué dans toute l'Europe d'un immense succès. La forme orientale de l'*Historia Septem Sapientum* a été traduite en espagnol en 1253 sous le titre de *Libro de los engannos*, éd. Bonilla y San Martin, Bibl. Hisp. XIV, Barcelona et Madrid, 1904, et cette version contient justement les deux contes dont nous allons parler. Au reste les histoires de ces deux recueils devinrent bien vite le bien commun de toutes les littératures médiévales, quelle que soit leur langue.

3. *Discipl. Cler.*, éd. Hilka et Söderhjelm, p. 18 ; *Hist. Septem Sap. I*, éd. Hilka, p. 9.

4. *Hist. Septem Sap. I*, éd. cit., p. 15.

5. Ce texte difficile doit se lire dans l'édition de I. C. Lecompte, *Rom. Rev.*, IV (1913), pp. 261 ss., sans négliger les additions ou suggestions de MM. Foulet, Jeanroy et Roques, *Rom.*, XLII (1913), pp. 231 et 597.

6. Ed. Löseth, Paris, 1890, vv. 2042-4747.

7. Montaiglon et Raynaud, *Recueil*, V, n° 110.

dont les précieux offices sont utilisés par les chanoines et les bons reclus d'Orléans¹. Faut-il citer aussi une lettre fictive de Mathieu de Vendôme² où les intrigues d'une vieille rusée nous sont exposées ? Et la Vieille du *Roman de la Rose*, dont le discours, dans sa première partie³, est un admirable modèle de séduction et de perfidie ? Et celle du poème latin de Richard de Fournival ?⁴

De toute cette littérature, des échos plus ou moins lointains, des reflets plus ou moins directs étaient certainement parvenus jusqu'à notre Archiprêtre. En tout cas les principaux traits de caractère de son entremetteuse se retrouvent chez ses prédécesseurs, la vieillesse, la pauvreté, la cupidité méfiante, la piété affectée, le prétendu métier qui permet de s'introduire dans les familles sous un prétexte honorable.

Nous ne retiendrons que les deux derniers éléments, les autres se retrouvant dans le *Pamphilus*, où ils ne sont d'ailleurs pas originaux non plus⁵.

La piété affectée ne peut être qu'un trait imaginé au Moyen Age. C'est un détail de mœurs qui se laisse facilement dater et localiser, et l'on serait tenté de considérer la *Disciplina Clericalis* comme le texte où il apparaît pour la première fois. En effet, Pierre Alphonse, introduisant dans son recueil le conte de *Catula lacrimante*, présente la vieille rusée sous les dehors de la religion : « Cui pre dolore lacrimanti fit obvia anus religionis habitu decorata »⁶. Il insiste sur le fait et déclare que c'est à la faveur de sa réputation qu'elle est partout reçue honorablement : « Que honorifice pro magna religionis specie ab eo suscepta est »⁷. Or ce conte provient du *Roman des Sept Sages* (version orientale) où il n'y a rien de semblable⁸. Les versions en langue vulgaire n'ont garde de laisser tomber le détail :

Dras aveit de religion
et s'apuïout o un baston :
Bien semblout chose esperitable,

1. Le *Prêtre teint*, loc. cit., VI, n° 138.

2. Dans son *Recueil Epistolaire*, publié par Wattenbach, *Münchn. Sitzungsber.*, II, 1872, Phil. Hist. Kl., pp. 570-631. Il s'agit de la 5^e lettre de la 2^e partie, cf. Manitius, *Lat. Litt.*, III, p. 743.

3. Vv. 12583-12726.

4. Le texte de la *Vetula* est aujourd'hui difficilement accessible. A défaut, on se rapportera à la traduction de Jean Lefèvre, publiée par Cocheris, Paris, 1861. Cf. en particulier pp. 137-46. L'attitude de la *moienneresse* est en tout point semblable à celle de la Vieille du *Pamphilus*. C'en est probablement le développement.

5. Sur l'affectation de piété, cf. les str. 438, 349, 441, — sur le métier, cf. 440, 699, 700, 1324.

6. *Ed. cit.*, p. 18, l. 31.

7. *Ed. cit.*, p. 19, l. 15.

8. Cf. *Hist. Septem Sap. I*, éd. Hilka, Heidelberg, 1912, p. 10, l. 8. On trouvera en note les principales variantes des autres versions, grecque, syrienne, perse, arabe et hébraïque.

Et ce esteit membre a Deable ;
 Quer por mals engienz porpenser
 N'aveit entor le mont sa per ¹.

Il devient en quelque sorte de style dans les descriptions d'entremetteuses. Houdée, dans le *Pamphilus* de Jean Bras-de-fer, est de la même lignée :

1259 Sen surcot vesti de bourras
 Et ne say quelz haribourras,
 Si con de l'ordre des apostres,
 En sa main unes patenostres
 De noiaus traués de cherises
 Dont elle fait ses sacrefices ².

Dame Hersent, dans le fabliau du *Prêtre teint*, passe son temps à l'église :

88 Si a dame Hersent veüe,
 La marruglière del mostier
 Qui mout savoit de tel mestier ;
 Il n'a el mont prestre ne moigne
 Ne bon reclus ne bon chanoine,
 Si tant feist qu'a li parlast,
 Que de s'angoise nel getast.

C'est déjà une *trotaconventos* ³. Auberée également connaît la valeur d'une exclamation pieuse placée en son lieu, d'un geste ou d'une attitude de dévotion adoptée à propos. C'est le nom de Dieu qu'elle invoque au début de ses discours ⁴ ; c'est à l'église que se dénoue la machination qu'elle a ourdie et on sent qu'elle est une habituée des saints lieux ⁵. Nous n'insisterons pas sur la fortune qu'a connue par la suite ce trait de caractère ; nous rappellerons seulement la *Celestina* de Fernando de Rojas, la *Nanna* de l'Arétin, la *Macette* de Régnier.

Quant au métier que la vieille exerce ou feint d'exercer, il apparaît lui aussi de bonne heure : c'est ainsi qu'Auberée est couturière ⁶. Juan Ruiz semble avoir hésité entre plusieurs occupations à donner

1. *La Discipline de Clergie*, éd. Labouderie, Paris, 1824, vv. 195 ss. L'éd. plus moderne de Hilka et Söderhjelm m'est inaccessible.

2. Cf. J. R., 438 c : *grandes cuentas al cuello*.

3. On trouvera dans un art. de Jusserand, *Rom.* XXIV (1895), pp. 122 ss. de très curieuses indications sur ces procureuses à l'usage des nonnes et des recluses ; elles sont extraites de l'*Instructio inclusarum*, attribuée à Aelred de Riedval.

4. *Ed. cit.*, vv. 146 ss.

5. *Ed. cit.*, vv. 436 ss.

6. *Ed. cit.*, vv. 130-31.

à sa Trotaconventos : sera-t-elle *ervera*, *partera* ou *buhonera* ?¹ Il a opté pour la *buhonera*, c'est-à-dire la marchande ambulante, la mercière qui va de porte en porte offrir à des femmes qui ne sortent guère les menus objets, les colifichets (*donas*, *joyas*) qui tentent. Nous avons sûrement à faire à un détail pris sur le vif : il fera fortune lui aussi après être passé par la Célestine et la revendeuse-entremetteuse deviendra un type littéraire abondamment représenté².

Enfin Juan Ruiz a fait subir au plan du *Pamphilus* une dernière transformation, peut-être moins heureuse. Il s'agit du remaniement profond dont a été l'objet la première scène entre Trotaconventos et doña Endrina, str. 723-781. Au cours de cette scène la vieille essaye de convaincre la jeune veuve, et ses arguments sont légèrement différents de ceux que le *Pamphilus* développait : ces différences s'expliquent en partie par la différence des conditions des personnages³. Mais la nouveauté essentielle consiste à avoir placé dans la bouche de l'entremetteuse deux contes, ou plutôt deux fables qu'elle emploie en guise d'arguments. Ce procédé de discussion, assez peu naturel, sera élargi par notre auteur dans l'épisode Trotaconventos-doña Garoça (str. 1332-1507) où nous voyons la vieille et la nonne soutenir chacune leur point de vue à l'aide de fables ou d'exemples moraux qu'elles débitent alternativement et qui se détruisent réciproquement⁴. Je pense que l'idée de ce procédé a pu germer dans l'esprit de Juan Ruiz à la lecture des romans à tiroirs du modèle oriental. Le *Roman des Sept Sages* est tout entier construit sur ce patron, et on y voit de même des personnages défendre leur point de vue en débitant des fables qui s'opposent les unes aux autres.

1. Cf. str. 439-40. Je ne pense pas qu'*ervera* puisse signifier sorcière, comme le croit Aguado, s. v^o. Il s'agit plutôt d'une marchande de simples, qui colporte de maison en maison les herbes nécessaires à confectionner des médicaments ou des fards.

2. Cf. Morawski, *op. cit.*, pp. 145-51.

3. Ainsi, par exemple, la vieille essaye de mettre doña Endrina en garde contre ceux qui guettent ses biens et s'approprient à la dépouiller, str. 744-45 ; elle souligne l'état d'isolement et de solitude où se trouve une veuve subitement abandonnée à elle-même, str. 756-58. Elle semble oublier que doña Endrina a une mère, qu'elle vit chez ses parents et paraît étroitement surveillée, str. 824-28, 845. Cela tient à ce que, dans l'esprit de notre poète, la nouvelle conception qu'il s'est faite du personnage de doña Endrina, n'a pas entièrement effacé le souvenir de la Galathée du *Pamphilus*, et cela ne va pas sans quelque dispartie. Nous en avons signalé un exemple plus haut.

4. La discussion dure, semble-t-il, deux jours, cf. 1395-96. Le premier jour, c'est doña Garoça qui débite la première fable et l'ordre de la discussion amène successivement les fables du *Paysan et de la Couleuvre* (doña Garoça), du *Lévrier et de son Maître* (Trotaconventos), du *Rat de ville et du Rat des champs* (doña Garoça), du *Coq qui a trouvé une perle* (Trotaconventos). Le lendemain, c'est Trotaconventos qui ouvre le feu par la fable de l'*Ane et du Petit Chien* ; viennent ensuite les fables du *Renard enfermé* (doña Garoça), du *Lion et du Rat* (Trotaconventos), du *Corbeau et du Renard* (doña Garoça), des *Lièvres et des Grenouilles* (Trotaconventos), du *Larron qui vendit son âme au diable* (doña Garoça).

Le succès du procédé fut énorme : la preuve en est dans les multiples formes que le roman a revêtues dans d'innombrables pays et les fables différentes qu'au gré de leur fantaisie les remanieurs ajoutèrent, retranchèrent, modifièrent ou déplacèrent, tout en conservant le plan primitif. L'originalité de l'Archiprêtre consiste à avoir appliqué le procédé à une discussion amoureuse ¹.

Il convient de dire à présent quelques mots sur les procédés de traduction de Juan Ruiz. Traduire un texte poétique latin en vers romans n'est pas tâche aisée. Comment l'Archiprêtre s'est-il tiré de la difficulté ?

La traduction est parfois exacte jusqu'au scrupule, et certaines strophes rendent les distiques latins deux par deux presque mot à mot ; l'espagnol est dans ce cas aussi concis que l'original. En voici quelques exemples :

- 463 Stulte, quid insanis ? cur te dolor urget inanis ?
 Acquirit gemitus premia nulla tuus.
 Temperet ergo tuum modus et prudentia fletum ;
 Terge tuas lacrimas, prospice quid facias.
- 792 Diz : « Loco ¿ que avedes, que tanto vos quexades ?
 Por ese quexo vano vos nada non ganades ;
 Temprad con el buen seso el pesar que ayades,
 Alynpiat vuestras lagrymas, pensad que fagades.

ou encore :

- 541 Que promisisti fortune munera mando,
 Sed que promisi dona tamen capies.
 Convenit ut vadam nunc exorare puellam,
 Si placet ut veniat huc tibi sola loqui.
- 822 Lo que me prometistes pongolo en aventura ;
 Lo que yo promety, tomad e aved folgura :
 Quiero me yr a la dueña, rrogarle he por mesura
 Que venga a mi posada a vos fablar segura ².

Cependant, dans les cas les plus fréquents, à chaque distique est consacrée une strophe. Les exemples sont innombrables et il s'agit presque à chaque coup, non pas d'une maladresse ou d'une incapacité

1. Dans le traité d'André le Chapelain, on trouve également des modèles de conversations galantes, destinées à apprendre aux hommes comment on peut conquérir le cœur de la dame de ses pensées. Parfois un *essample* est développé à titre d'argument, cf. vv. 896, 1237, 1680, 2061 ss., 2401, 3:31 de la traduction de Drouart la Vache. Mais les ressemblances ne sont que très vagues : il n'y a aucun rapport, sur ce point, entre le texte espagnol et l'œuvre du Chapelain.

2. Cf. encore 592/13-16, 590/7-10, 597/41-44, 792/463-466, 821/537-40, 830/549-52, 839/573-76, 854/623-26. Parfois, mais plus rarement, trois distiques sont traduits en deux strophes, p. ex. 588, 589/1-6.

de l'auteur à rendre le texte latin dans sa brièveté, mais bien d'un allongement voulu, recherché, considéré comme un procédé normal de développement : nous avons à faire à la fameuse *amplificatio* des rhétoriciens médiévaux¹.

Amplifier a été, en effet, pour un très grand nombre d'écrivains du Moyen Age le *summum* de l'art, le fin du fin. Nous allons surprendre Juan Ruiz pratiquant les recettes de l'école — et les pratiquant sans discrétion.

Soit à traduire les vers 95-96 :

Officiumque tuum primum si forte recusat,
Tu servire tamen esto paratus ei.

Le *Libro de Buen Amor* dira :

623 Maguer te diga de non e aunque se ensaïe,
Non canses de seguirla, tu obra non se daïe ;
Faziendole servicio, tu coraçon se baïe ;
non puede ser que non se mueva campana que se taïe.

Les deux premiers vers traduisent le distique latin, en redoublant d'ailleurs l'expression ; les deux derniers amplifient, soit en reprenant ce qui vient d'être dit, soit en alléguant une sorte de proverbe.

Autre procédé. Il s'agit du distique 523-534 :

Ut reor, ecce tibi per me tua vota parantur,
Sed promissa michi res manet in dubio.

Nous lisons à la strophe 815 :

Amigo, segund creo, por mi avredes conorte,
Por mi verna la dueña andar al estricote ;
Mas yo de vos non tengo synon este pellote :
Si buen manjar queredes, pagad bien el escote.

Cette fois, ce sont les vers 1 et 3 qui traduisent le distique, et chacun d'eux reçoit immédiatement son développement dans les vers 2 et 4.

Nous trouvons une disposition nouvelle dans l'amplification du distique 23-24 :

Ergo loquar Veneri, Venus est mors vitæque nostra,
Ducenturque suis omnia consiliis.

L'auteur espagnol dit :

584 Ella es nuestra vida e ella es nuestra muerte,
Enflaqueçe e mata al rreçio e al fuerte,
Por todo el mundo tiene grant poder e fuerte,
Todo por su consejo se fara ado apuerte.

1. Sur l'*amplificatio*, on consultera Faral, *Les Arts Poétiques*, pp. 61-85.

Le distique est traduit par les vers 1 et 4 ; les vers 2 et 3 sont un développement adventice ; on notera en plus l'*annominatio* (*fuerte*)¹.

Voici maintenant un nouveau procédé ; il consiste à redoubler, à tripler même l'expression à l'aide de synonymes ou d'équivalents :

471 Quid labor heu ! tantum posset superare periculum ?
Spes mea tota perit, imminet hora thori.

et l'espagnol :

794 Yo le dixé : « ¿ Qual arte, qual trabajo, qual sentido
Sanara golpe tan grand, de tal dolor venido ?
Pues a la mi senora cras le dan marido,
Toda la mi speranza pereçe, e yo so perdido².

Ailleurs l'amplification est plus longue et s'étend sur plusieurs strophes. Par exemple, les strophes 631-633 développent plus qu'elles ne traduisent les vers 113-114 ; les vers 817 *ab* traduisent les vers 529 du *Pamphilus* ; 817 *cd* reprennent l'idée et 818 la reprend à son tour sous une autre forme. Même rapport entre 819 et 820, 819 traduisant *Pamphilus*, 525-526.

Tous les exemples que nous avons cités amplifient une pensée première en la redoublant et en l'exprimant sous une autre forme, avec d'autres mots. C'est le procédé le plus simple de l'*amplificatio*, celui que les théoriciens appellent l'*interpretatio*, i. e. *eam rem dicere, sed commutate*³. Mais il existait d'autres procédés plus compliqués ; en particulier, l'expression pouvait être polie (*expolitio*) par l'adjonction d'une pensée générale (*sententia*) ou d'un exemple (*exemplum*) ou d'une comparaison (*similitudo*). C'est à cet enseignement, je pense, qu'il faut rattacher le procédé dont voici quelques exemples. L'amplification, dans ce cas, tient le milieu entre la pensée générale proprement dite et la comparaison ou l'expression proverbiale.

Les vers latins :

133 Pellitur huc animus hominum vel pellitur illuc
Sepe labore brevi, dum manet in dubio,

1. Cette disposition est tout à fait semblable à celle qu'utilise Hildebert de Lavardin dans le cas ci-dessous. Soit le distique d'auteur inconnu, mais souvent cité au Moyen Âge :

Auro perficitur quidquid captatur inique,
Nemoque praetenso munere vana rogat.

Hildebert le développe de la façon suivante :

Auro perficitur quidquid captatur inique,
Non caret effectu qui dare multa potest,
Auro flectuntur dux, miles ; parciunt hosti :
Nemoque praetenso munere vana rogat.

Exemple cité par C. Pascal, *Poesia latina medievale*, Catania, 1907, p. 16.

2. Cf. encore un très bel exemple str. 622 = vv. 93-94.

3. Cf. Faral, *op. cit.*, pp. 63-64.

sont traduits par :

642 Desque estan dubdando los omes que han de fazer,
Poco trabajo puede sus coraçones vençer,

et Juan Ruiz développe

Torre alta, desque tyenbla, non ay sinon caer.

On comparera encore str. 639/vv. 127-128, str. 640-641/vv. 129-132.

Si l'on pense maintenant que le *Pamphilus* a été un texte d'explication très pratiqué dans les écoles des XIII^e et XIV^e siècles, on sera tenté de voir dans tous ces enjolivements, dont notre auteur a entouré le texte latin comme d'une broderie, les traces d'exercices exécutés dans sa jeunesse. Il est probable, en effet, que l'on proposait aux jeunes clercs étudiants, comme thème à leurs travaux, les auteurs que l'on commentait devant eux et qu'on les invitait à appliquer à ces textes les règles de la rhétorique qu'on leur enseignait. Sans doute même, les maîtres devaient leur donner quelques modèles, quelques « corrigés », pour leur montrer à quels résultats pouvait aboutir la pratique raisonnée des recettes de l'école.

Je pense qu'il y a dans notre texte un exemple d'une survivance de ce genre, dont l'origine peut être établie presque à coup sûr.

Les vers suivants du *Pamphilus* :

453 Heu ! miser, in nostris est nulla potencia membris,
Horum quodque suum denegat officium,

ont été longuement développés par Juan Ruiz. Son amplification, qui remplit les strophes 786-87-88-89 est conforme à la doctrine ; elle rentre dans la catégorie des amplifications par apostrophe ¹. Le point de départ est donné par le mot *membra*, dont le contenu est analysé, et l'auteur s'adresse successivement à son cœur (str. 786-787), à ses yeux (str. 788), à sa langue (str. 789) en leur reprochant d'avoir favorisé un amour qui le rend malheureux. Le passage utilise un des lieux communs les plus rebattus du Moyen Age par le roman courtois et la poésie lyrique ² et rien n'est plus naturel que de le rencontrer

1. Cf. Faral, *op. cit.*, pp. 70-72.

2. Innombrables sont les textes où il est dit que l'amour entre au cœur par l'œil, ce qui provoque des querelles entre les deux personnages ; le cœur reproche à l'œil le danger qu'il lui fait sans cesse courir et le rend responsable des peines qu'il endure ; l'œil rétorque qu'il n'a fait que son office et que c'était au cœur de mieux se tenir sur ses gardes ; l'amoureux peut s'en prendre à tous les deux : c'est ce que nous avons dans notre texte ; l'intervention de la langue mise sur le même pied que l'œil, est plus rare. A titre d'exemple, on pourra se rapporter à Cligès, vv. 698-769, *Erec*, vv. 2091-93, *Ivain*, vv. 2015-20, au *Roman de la Rose*, vv. 1692-95 et à la note de Langlois, *ibid.*, p. 310. Voir encore Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, II, pp. 119-121.

ici. Mais, si nous ouvrons à présent la traduction française de Jean Bras-de-fer, nous y retrouvons le même développement au même endroit. Sans doute la forme est-elle légèrement différente, puisqu'il s'agit chez Jean d'un débat entre le cœur et l'œil auquel Pamphile a assisté en rêve. La coïncidence n'en est pas moins frappante : elle ne saurait être due au hasard ¹. On peut, je crois, affirmer presque à coup sûr que le développement chez nos deux auteurs provient de commentaires d'école traditionnels, commentaires probablement schématiques, que maîtres et élèves reprenaient et enjolivaient au gré de leur fantaisie. Ce qui est vrai de ces quelques vers du *Libro de Buen Amor*, doit l'être de beaucoup d'autres.

Nous pouvons donc revenir maintenant à notre affirmation du début. L'épisode de doña Endrina et de don Melón, dans le *Libro de Buen Amor*, n'est pas seulement inspiré, comme on l'a dit souvent, du *Pamphilus* : il n'en est guère qu'une traduction. Il ne faut pas se laisser tromper par le gonflement que le texte a subi en passant du latin à l'espagnol : ce gonflement n'est que le résultat d'un travail d'écolier, d'un écolier qui s'était initié aux règles de l'art d'écrire. Le passage tout entier est à mettre aux côtés de la traduction française, même de la traduction vénitienne. Seulement la traduction espagnole a été réalisée par un écolier qui devait un jour devenir un maître, même un grand maître. Et sans doute, le poète de l'âge mûr a-t-il redressé par places le travail du jeune homme. Nous avons, au passage, relevé un certain nombre de points, où nous voyons le texte moderne s'écarter de son modèle pour le retoucher, pour le compléter, pour lui insuffler un peu de cette vie qui fait tant défaut au pastiche d'Ovide lancé un jour dans la circulation par un clerc nourri de littérature antique et quelque peu mal à l'aise dans son vêtement étranger. Mais il faudrait aussi montrer par quel miracle de style et d'esprit le texte de l'Archiprêtre, tout en restant presque constamment fidèle à la lettre du latin, en est aussi constamment différent. On ne trouve ici qu'un assemblage de mots figés, sous lesquels rien ne palpite ; là, au contraire, à l'appel du verbe, l'imagination s'excite, le cœur même s'émeut et le drame se joue pour ainsi dire sous nos yeux. L'un ne nous offre qu'un spectacle de marionnettes, au jeu heurté et tout à l'emporte-pièce ; l'autre introduit les délicates nuances de la vie et de la vérité. Mais il est bon de réserver ce travail à quelqu'un de mieux armé que nous pour l'étude des finesses littéraires : contentons-nous d'avoir posé le problème dans les limites où il convient de le considérer.

1. Morawski, *op. cit.*, p. 76, note, a signalé le fait et en a entrevu l'explication.

CONCLUSION

Parvenu au terme de cette longue étude, le moment est venu de faire le point et d'examiner dans quelle mesure les résultats auxquels nous avons pu arriver aident à la connaissance de notre auteur et de son œuvre.

Sur la personne même de Juan Ruiz, nous n'avons rien à ajouter à ce que l'on savait déjà, c'est-à-dire bien peu de chose. Nous connaissons son nom exact et sa condition, car il a pris lui-même la peine de nous en informer par la strophe 19 de son poème :

E porque de todo bien es comienço e raiz
La Virgen Santa Maria, por ende yo Joan Royz
Açipreste de Fita, della primero fiz
Cantar de los sus gozos siete, que así dis.

La strophe 575 ne fait que reprendre ces deux données sans y ajouter rien de nouveau : au reste, elle est très probablement apocryphe, car elle ne figure que dans le manuscrit *S* et rompt fâcheusement la marche naturelle du récit par une réflexion intempestive.

Nous connaissons également la date de l'œuvre : se conformant en effet à une habitude fréquente chez les écrivains médiévaux, Juan Ruiz nous a laissé une indication précise dans les derniers vers de son poème ; toutefois cette indication varie selon que l'on s'adresse au manuscrit *T* ou au manuscrit *S* (*G* fait ici défaut). La première de ces deux copies déclare :

Era de mill e trezientos e sesenta e ocho años
Fue conpuesto el rromance...

La seconde descend treize ans plus bas :

Era de mill e trezientos e ochenta e un años.

1368 et 1381 de l'ère espagnole, cela représente 1330 et 1343 de l'ère chrétienne. Il n'y a aucune raison de mettre en doute la sincérité de ces affirmations, et leur divergence s'explique sans peine quand on a remarqué que la date de 1330 s'applique à la rédaction courte, celle

de 1343 à la rédaction longue ; ce qui veut dire que, terminée une première fois en 1330, l'œuvre fut revue et augmentée par son auteur, et que ce travail de réfection fut achevé en 1343. Cette hypothèse est une quasi-certitude et nous en avons fait état dans la première partie de notre enquête. Les œuvres médiévales que nous possédons ainsi sous deux formes, l'une primitive et plus concise, l'autre postérieure et plus développée, ne sont pas rares ; à titre d'exemple, nous citerons au hasard, dans la littérature française, l'*Image du Monde* de Gautier de Metz, *Renard le Contrefait*, le *Pèlerinage de la Vie humaine* de Guillaume de Digulleville ¹.

Comme il est vraisemblable d'autre part qu'à l'époque où il a terminé sa première rédaction, Juan Ruiz n'était plus un tout jeune homme et qu'on ne risque guère de se tromper en avançant que le contenu de son œuvre, sa perfection technique, l'expérience littéraire et humaine qu'elle manifeste révèlent l'homme d'au moins quarante ans, on peut affirmer qu'il a dû voir le jour dans les alentours de 1290, peut-être un peu plus tôt. Il aurait ainsi porté la dernière main à son travail entre cinquante-cinq et soixante ans.

La date de sa mort ne nous est point connue ; mais Sanchez a depuis longtemps remarqué que dans une pièce datée du 7 janvier 1351, on voit apparaître comme archiprêtre de Hita un certain Pedro Fernandez. Il est légitime de penser qu'à ce moment Juan Ruiz était mort ; mais depuis combien de temps, c'est ce qu'on ne saurait tirer au clair ².

1. Il s'en faut toutefois de beaucoup que les deux rédactions du *Libro de Buen Amor* soient aussi différentes entre elles que les deux éditions de l'*Image du Monde* ou de *Renard le Contrefait*, par exemple. Dans l'état actuel de la tradition du texte (cf. supra ch. I, 1), voici ce que l'on constate. Le second texte n'est pas un remaniement du premier ; il le reprend mot à mot et se contente d'y ajouter les 79 strophes suivantes : 1-10, 75, 90-92, 452, 575, 910-949, 983-984, 1007, 1016-1020, 1318-1331, 1472. Nous avons déjà dit que 575, qui n'est que dans S, est sans doute apocryphe, et que 1472 n'est vraisemblablement absente de G T que par erreur. Les strophes 75, 90-92, 452, 983-84, 1007, 1016-1020 ne sont que des retouches de détail. Restent les strophes 910-949 (*de los nonbles del alcayuela*) et 1318-1331 (*de como al arcipreste fue enamorado de una dueña que vido estar faziendo oraçion*) qui forment deux épisodes nouveaux : ils n'ajoutent ni ne retranchent rien au caractère fondamental de l'œuvre.

2. Le document auquel Sanchez se réfère est un acte de donation accordée par Gil Albornoz à la collégiale de San Blas de Villaviciosa, document dont il a eu connaissance, si je comprends bien ses indications assez peu claires telles qu'elles sont rapportées *Riv.* LVII, p. xxxiii, par Baltasar Porreño, *Vida del Cardenal don Gil de Albornoz*, Cuenca, 1626. Le même Baltasar Porreño, toujours d'après Sanchez, parle également d'une autre donation, émanant du même cardinal, en faveur de la même fondation pieuse. Dans ce dernier acte, daté du 16 juin 1350 — non du 15, comme on lit par erreur *Riv.*, LVII, p. xxxiii — le soin d'exécuter les volontés du prélat est confié à l'Archiprêtre de Hita, dans la juridiction duquel se trouvaient en effet et se trouvent encore aujourd'hui, les paroisses de Trixueque et de Muduey, devenues, par la volonté du prélat, tributaires de San Blas. Sanchez soupçonnait que le nom de l'Archiprêtre devait figurer sur le document, et qu'il avait été négligé par Porreño — en quoi il se trompait. Les deux actes peuvent se

Juan Ruiz était-il originaire d'Alcalá, comme on l'a soutenu en se fondant sur le vers 1510 *a* de son poème :

Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcala ?

C'est possible ; mais la preuve qu'on en apporte est sans valeur. Outre que le texte est douteux — *G* porte *mora en Alcala* — il est absolument illégitime d'assimiler sans plus l'amoureux éconduit par la mauresque des strophes 1508-1512 avec l'auteur lui-même.

Enfin, prenant texte de l'*explicit* du manuscrit *S* : « *este es el libro del Arçipreste de Hita, el cual compuso seyendo preso por mandado del cardenal don Gil, arçobispo de Toledo* », et commentant, à l'aide de cette indication, les dix premières strophes du *Libro de Buen Amor*, qui ne figurent que dans *S* et dans lesquelles Juan Ruiz demande à Dieu avec insistance de le tirer de la prison où il gît et de confondre ses ennemis, on a cru pouvoir affirmer que notre Archiprêtre avait vraiment senti peser sur lui la lourde main de l'Archevêque. Et l'on a naturellement trouvé sans peine dans son œuvre même — ou dans la conduite que cette œuvre suppose chez son auteur — les causes d'une pareille sévérité.

Toutefois, si Juan Ruiz a vraiment connu les prisons de l'archevêque, et cela en raison de son activité littéraire ou de sa conduite trop semblable à celle des héros qu'il nous dépeint, il serait proprement inconcevable qu'il eût fait de sa prière une manière de préface ou de préambule à la réédition de poèmes si mal accueillis une première fois par l'autorité ecclésiastique. Il y a plus : cette prière, toute intéressante qu'elle est, n'est que la répétition d'un cliché dès longtemps en usage dans la littérature — la littérature épique surtout¹, et ce cliché n'est à son tour qu'une adaptation, plus ou moins ample selon les cas, d'une partie du rituel des agonisants, *Ordo commendationis animæ*² : aussi la sincérité d'un tel passage est-elle fort sujette à caution, et je serais tenté de n'y voir qu'un exercice littéraire, tout au

lire chez Juan Loperraez Corvalan, *Descripción histórica del obispado de Osma...*, Madrid, 1788, III, p. 261 : or, si le second — celui du 7 janvier 1351 — porte bien le nom de Pedro Fernández, successeur probable de Juan Ruiz, le premier, celui du 16 juin 1350, est muet sur le nom du bénéficiaire en cause ; du moins, c'est ce qui apparaît dans la reproduction extraordinairement fautive du document qui se trouve dans Jara, *Albornoz en Castilla*, p. 236 ; *ibid.*, p. 203. C'est également Sanchez qui a signalé un passage de l'*Historia de Guadalajara* de Francisco de Torres, histoire restée manuscrite, et dans laquelle il est affirmé que Juan Ruiz vivait encore dans cette dernière ville en 1415 : mais cette date est en contradiction trop flagrante avec d'autres données certaines pour qu'on puisse la retenir : il s'agit soit d'une erreur, soit d'une affirmation ne reposant sur aucun fondement sérieux.

1. Pour quelques références dans la littérature française et les exemples espagnols, *Cid*, Fernan Gonzalez, cf. Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, ed. Clás. Cast., 3^e éd., pp. 40-42.

2. Cf. Bédier, *La Chanson de Roland*, Commentaires, p. 311.

plus une invocation à Dieu d'un type banal, placée par l'auteur au seuil de son ouvrage. Quant à la note du manuscrit S, elle ne serait qu'une glose où l'on aurait pris au pied de la lettre, comme cela arrive souvent, ce qui, en toute justice, ne méritait qu'une interprétation métaphorique ¹.

Tels sont les renseignements certains, bien maigres comme on le voit, que l'on peut fournir sur notre auteur ². Toutefois l'examen de son œuvre nous en apprend un peu plus long.

1. Il convient de noter que M. Menéndez Pidal accepte sans commentaire l'hypothèse de l'emprisonnement de l'Archiprêtre, *Poesía juglaresca*, p. 271.

2. Si les archives espagnoles étaient mieux explorées, peut-être cette documentation pourrait-elle s'enrichir. Hita est aujourd'hui un petit village de la province de Guadalajara, arrondissement (partido) de Brihuega, et qui compte un peu moins de mille habitants, à quelques kilomètres au nord de cette dernière ville. Il est situé sur les premières pentes des hauteurs qui longent la rive gauche du Henares. D'après Madoz, *Diccionario geográfico... de España*, Madrid, 1850, IX, pp. 213-214, il comprend aujourd'hui encore deux églises paroissiales, placées sous les vocables de Saint Jean-Baptiste et de Santa María y San Pedro. On y voit les ruines ou les bâtiments de deux anciens couvents, l'un de dominicains, dans le village même, l'autre de bénédictins, sur le territoire de la commune. L'*arciprestazgo* existe toujours, et le titre d'archiprêtre est attaché à la cure de Santa María y San Pedro; les fonctions en sont analogues à celles des curés-doyens ou des doyens ruraux en France, c'est-à-dire que l'archiprêtre est chargé de la répartition des saintes huiles entre les paroisses de sa juridiction et de la communication à ces mêmes paroisses des mandements de l'évêque. Cette juridiction, pour l'archiprêtre de Hita, comprenait au siècle dernier trente-trois villages en vingt-sept paroisses. Toutefois, au xiv^e siècle, Hita a été un centre beaucoup plus important. En effet, d'après un acte de vente passé à Hita et daté de 1329, contemporain par conséquent de notre auteur, et que l'on trouvera chez Menéndez Pidal, *Documentos lingüísticos de España*, I, p. 397, n° 293, il y avait dans la localité un quartier habité par des juifs; il est vraisemblable qu'on y trouvait aussi des *moriscos*. Le nombre des paroisses était plus considérable, car on voit figurer dans l'acte, outre le vendeur, Martin Perez, clerc de San Juan, plusieurs témoins, parmi lesquels un Domingo Ferrandez, sacristain de San Jullan, un Martin Sanchez, sacristain de San Pedro et un Aparicio Perez, de l'église de Santa María Sopetran : la paroisse de San Jullan a disparu et la paroisse actuelle de Santa María y San Pedro est sans doute le résultat de la fusion des deux dernières paroisses ci-dessus nommées, fusion rendue nécessaire par la déchéance de la localité. Je ne saurais dire, par contre, à laquelle des deux était attaché, il y a cinq siècles, le titre d'archiprêtre; mais il nous plaît de croire que tous ces obscurs personnages, dont le hasard d'une publication linguistique nous permet de retrouver les noms, ont connu Juan Ruiz et ont été des premiers à rire de ses plaisanteries ou à admirer son talent; il nous plaît de nous représenter notre poète dans la boutique du barbier Gil Martinez, entouré d'un groupe de joyeux compagnons, ou confiant à Domingo Perez, écrivain public de Hita, quelque produit de sa veine à faire recopier dans son officine. — Cependant, c'est surtout à cause de sa valeur militaire que Hita semble avoir été apprécié : situé, en effet, dans une position forte, au débouché du Henares dans la plaine de Guadalajara, son château commandait le passage vers la haute vallée du fleuve et la route d'Aragon, ou menaçait la *vega* fertile qui s'étendait plus bas. Quand les troupes du Cid descendent de la *sierra* de Miedes et vont razzier la campagne d'Alcalá, elles passent par Hita, *Mio Cid*, 446, et c'est à Hita également que le Cid vend une partie du butin qui lui revient de l'*algara*, *ibid.*, 518. C'est de Hita que partent les chevaliers pillards qui, malgré les défenses d'Alphonse VI, vont rançonner les habitants de Guadalajara, et dont l'aventure nous est contée par Berceo, *Santo*

Tout d'abord, si nous ne pouvons affirmer que Juan Ruiz soit originaire d'Alcalá, il est certain du moins qu'il est né dans ce coin de Castille, qui, depuis les sommets du Guadarrama, s'étend jusqu'au Henares ; peut-être même était-il originaire d'un village de la montagne. En tout cas, c'est dans ce paysage qu'il localise le plus volontiers les aventures de son poème. Si l'on met à part, en effet, l'équipée de Carnage échappé de prison, équipée qui promène le vaincu dans toute la Nouvelle Castille (str. 1186-1187) et jusqu'en Extramadoure, si l'on fait abstraction des nécessités culinaires qui obligent l'auteur à rassembler l'armée de doña Quaresma des quatre coins de l'Espagne (str. 1105-1118), quels noms de lieu voyons-nous revenir le plus fréquemment ? C'est à Tolède que l'Amour a voulu passer le carême, Tolède où il a été si mal reçu, et c'est à la foire d'Alcalá qu'il a l'intention d'oublier les mauvais jours qu'il vient de vivre (str. 1305-1314). D'Alcalá également est le galant qui envoie Trota-conventos à la mauresque de la strophe 1510. Sans doute doña Endrina est-elle de Calatayud (str. 582), ce qui nous éloigne un peu de notre région, sans toutefois nous en arracher totalement ; mais voici réapparaître Guadalajara, str. 1370 ss., patrie du rat citadin hospitalier. Enfin, de la strophe 950 à la strophe 1042, l'Archiprêtre nous conte un voyage qu'il prétend avoir fait à Ségovie en franchissant deux fois la *sierra* — et ce voyage, il en marque les étapes avec une telle précision, en citant tant de localités infimes, de points de passage, de lieux dits encore identifiables aujourd'hui, que cette exactitude topographique révèle une connaissance directe et personnelle de la route : les cols de Lozoya et de Malangosto, le village de Sotosalvos, le col de Fonfria, les villages de Riofrio et de Otero Herberos, la venta del Cornejo, le col de la Tablada, autant de points qui jalonnent sur la carte un itinéraire réel ¹. Si l'on ajoute à toutes ces indications Valsain, Fazalvaro (str. 1187) et Nuestra Señora del Vado (1043), toutes localités du Real de Manzanares, on voit que nous ne sortons guère d'une région dont il nous est permis de croire qu'elle était aussi la patrie de Juan Ruiz ².

Domingo, 733-753, à la suite de Grimald, *Vita Beati Dominici*, cf. Fitz-Gerald, pp. LVII-LVIII :

Fita es un castiello fuert e apoderado,
Infito e agudo, en fondon bien poblado.

Enfin Hita est, avec Trujillo, un des deux châteaux que, d'après Lopez de Ayala, Pierre le Cruel donna à son trésorier Samuel Levy pour y mettre à l'abri le produit des impôts, cf. *Riv.* LXVI, pp. 466-467.

1. Sur cet épisode, on se rapportera à l'article de C. B. Quiros cité à la bibliographie, n° 47.

2. A la str. 1209, Juan Ruiz mentionne *Roncesvalles*. Mais Roncevaux était une étape importante de la *via jacobitana* dont chacun pouvait avoir entendu parler. De plus, *Roncesvalles* apparaît dans des poèmes épiques espagnols que l'Archiprêtre connaissait sans aucun doute.

En second lieu, l'étude des sources du *Libro de Buen Amor* trahit les importantes lectures et la culture étendue de son auteur.

Cette culture est avant tout une culture de clerc. Il semble inutile de relever tous les noms bibliques que l'on rencontre tout au long du poème et de signaler l'apparition de personnages aussi connus que Caïn ou Abel, les trois Rois Mages, David, Bethsabée et Urias, Esther, Joab, Jacob ou Jonas. Mais à ces quelques épisodes triviaux ne se bornent pas les connaissances de Juan Ruiz. Il a entremêlé la préface en prose qu'il a placée en tête de son livre de lambeaux de phrases latines empruntées à l'Écriture ou aux Pères de l'Eglise : il cite Job¹, les Psaumes², Salomon et le *Liber Sapientiae*³, Saint Jean et son *Apocalypse*⁴, Saint Paul⁵, et Saint Grégoire⁶ ; il a su avec une habileté qui trahit l'homme d'Eglise parodier de bout en bout l'office des clercs ; il utilise, pour exposer les points importants de la morale chrétienne, un procédé banal sans doute, mais d'un usage courant dans les ouvrages sérieux ; enfin son petit traité sur la confession cite les autorités latines essentielles sur la question, comme le *Décret* de Gratien⁷, les ouvrages de Guillaume Durand, ceux d'Henri de Suze, d'Innocent IV et de Gui Basius, le recueil des *Décrétales*.

De son passage dans les écoles, Juan Ruiz a également retenu quelques aphorismes auxquels on accolait avec plus ou moins de bonheur, selon les cas, des grands noms de l'antiquité : il est probable en tout cas que sa connaissance de Platon, d'Aristote, de Ptolémée, d'Hippocrate qu'il mentionne ça et là n'allait pas très loin. Il cite ou traduit au contraire avec exactitude, et par trois fois, le Pseudo-Caton⁸.

1. Trois fois : p. 4, l. 30 = Job, XIV, 4 ; p. 5, l. 8 = Job, XIV, 5 ; p. 5, l. 9 = Job, XIV, 1.

2. Onze fois : p. 3, l. 23 = Ps. 31, 8 ; l. 2 = Ps. 118, 34 ; l. 4 = Ps. 110, 10 ; l. 11 = Ps. 118, 47 ; p. 4, l. 13 = Ps. 96, 10 ; l. 19 = Ps. 61, 12 ; p. 5, l. 33 = Ps. 93, 11 ; l. 34 = Ps. 31, 9 ; l. 7 = Ps. 21, 31 et 68, 33 ; l. 10 = Ps. 89, 9 ; p. 6, l. 18 = passage difficile à identifier ; lire *viam veritatis* avec Cejador, Ps. 118, 30 ; ou *verbum veritatis* avec Aguado, Ps. 118, 43.

3. Il est vrai que la citation est fantaisiste : *qui timet dominum, faciet bona* ne figure pas dans l'ouvrage indiqué ni ailleurs ; mais l'idée est souvent exprimée dans l'Écriture : Eccl. I, 11-20 ; Prov. I, 7 ; IX, 10.

4. P. 4, l. 18 = Apoc. XIV, 13. Cf. encore 1011 a.

5. P. 7, l. 10 = I Cor. III, 11. On se rappellera, cf. supra, ch. VIII, 2, que le vers 1700 a, de la *Cantiga de los clérigos de Talavera* fait probablement allusion à un passage de saint Paul, I Cor. VII, 2, souvent utilisé pour justifier le mariage des clercs. Aguado a noté que le vers 950 a utilise également l'Apôtre, I Thess. V, 21, mais il n'a pas su que ce texte était parodié volontiers par la littérature goliardique, cf. Lehmann, *Die Parodie*, p. 222, à propos de *Carmina Burana* 193 (Schmeller, p. 251, strophe 2 du célèbre *Cum in orbem universum*). Enfin, pour être complet, notons que la str. 90 = Math. X, 26, et que 1043 a = Ep. Jac. I, 17.

6. P. 7, l. 4.

7. Le *Décret* est également cité plusieurs fois dans la préface en prose citée plus haut.

8. P. 4, l. 29 = Cato, I, 5 ; str. 44 = III, 6 ; str. 568 = II, 22.

D'autre part nous avons vu plus haut qu'il connaît très probablement l'*Ars amatoria* d'Ovide ; il avait consacré trois cent quatre-vingt-deux strophes de son poème à une adaptation souvent servile du *Pamphilus* ; ses fables ésopiques sont puisées dans le recueil de Walter l'Anglais dont il suit parfois le texte pas à pas ; il avait sûrement pratiqué des recueils d'*exempla* à l'usage des prédicateurs ; enfin, il a une connaissance très étendue de la poésie latine contemporaine, lyrique ou satirique : il lui emprunte, en effet, des procédés — la parodie des textes liturgiques, — des pièces célèbres — la *Consultatio sacerdotum*, — des formes métriques — la *cantica de loores III*, — des éléments de développement — sa diatribe contre la toute-puissance de l'argent.

La littérature en langue vulgaire, à son tour, ne lui était pas inconnue : il fait allusion à une *Historia Troyana* (str. 223), au *Roman d'Alexandre* (str. 1081, 1215), aux amours de Tristan, de Floire et Blanchefleur (str. 1703), à un livre sur le jeu de dés d'un certain Roldan (str. 556), exécuté sur l'ordre d'Alphonse X.

Pouvons-nous préciser davantage et répondre maintenant à d'autres questions que l'on s'est quelque fois posées ?

On a dit que Juan Ruiz savait l'arabe. À l'appui de cette assertion, on met en avant les strophes 1508-1512, dans lesquelles une mauresque prononce quatre mots dans sa langue. Mais ces quatre mots sont fort peu probants et il est illégitime d'en rien conclure ; ils sont en effet extrêmement simples et devaient être connus de tous les habitants de langue romane dans une région où les sujets utilisant l'arabe — chrétiens et musulmans — étaient encore fort nombreux ¹. Quant au caractère oriental des narrations du conte *Vulpes* ou *Cor cervi* ² que l'on trouve dans le *Libro de Buen Amor*, il est beaucoup plus simple et vraisemblable de l'attribuer à une tradition de conteur particulière à la Péninsule qu'à une connaissance directe des sources.

Il est plus difficile de décider si notre auteur savait le français. Sans doute est-ce là une question qui, pour des critiques comme Puy-maigre, ne semblait même pas devoir se poser ; l'imitation de texte d'outre-monts par l'Archiprêtre leur semblait évidente, au point de ne pas souffrir le moindre doute. Il en ira peut-être autrement du lecteur des pages qui précèdent. Toutefois chacun sait combien il est

1. Ces quatre mots sont, reproduits avec la graphie la plus probable du texte : *leznedri* = je ne comprends pas ; *le guala* = non, par Allah ; *azcut* = tais-toi ; *amxy* = va-t-en. Qu'on me permette de dire ici que je suis moi-même né et que j'ai longtemps vécu dans un pays bilingue — la Tunisie —, que j'ignore tout de l'arabe et que, toutefois, je connais depuis toujours les trois dernières expressions ci-dessus relevées ; si j'ignore la première, *leznedri*, c'est que « *je ne comprends pas* » ne se disant pas ainsi en arabe tunisien, je n'en connais que l'équivalent local.

2. Cf. supra Ch. VI, 2.

difficile d'administrer une preuve négative dans une pareille matière, et force nous sera de nous en tenir à des présomptions.

Juan Ruiz mentionne Paris, Hélène et les malheurs de Troie : mais, outre qu'il s'agit là d'une matière connue du Moyen Age tout entier et devenue dans les écoles un thème d'exercice qui jouissait d'une faveur particulière¹, le roman de Benoît de Sainte-More lui-même avait été adapté en Espagne d'une façon très originale dès la fin du XIII^e siècle².

Nous avons relevé plus haut, dans le *Libro de Buen Amor*, une allusion à Floire et Blancheflor. Mais la touchante histoire du jeune couple était répandue dans la Péninsule dès la fin du XIII^e siècle, et la *Gran Conquista de Ultramar*, en qualifiant les deux jeunes gens de *reyes de Almería*, nous prouve du même coup que leurs aventures avaient dû être l'objet d'un roman proprement espagnol³.

Juan Ruiz connaît au moins le nom de Tristan (str. 1703). Mais la lyrique gallego-portugaise utilisait déjà le nom du célèbre amoureux, et l'on comparait volontiers à ses souffrances ou à sa passion les tourments que l'on endurait soi-même : il existait vraisemblablement, et depuis longtemps, une version péninsulaire de la tragédie des deux amants gallois⁴.

Enfin nous avons montré au cours de notre étude qu'il était inutile d'avoir recours à la pièce française de *Dan Denier* pour expliquer *el enxienplo de la propiedat quel dinero ha*, que les rapports entre la *Bataille de Carême* et de *Carnage* et la *Pelea que hubo don Carnal con la Quaresma* n'étaient ni aussi simples ni aussi directs qu'on l'avait cru jusqu'ici, et que Juan Ruiz avait pu trouver ses contes moraux, tels que celui du *Voleur qui vendit son âme au diable* ou de l'*Ermite qui s'enivra*, là où ses confrères français étaient allés les chercher, c'est-à-dire dans des recueils d'*exempla*, vraisemblablement en latin. Sans doute les contes à rire de *don Pitas Payas* ou du *Valet aux trois femmes* ont-ils leur pendant dans des collections françaises, mais il est impossible d'établir entre les deux versions de chacune de ces

1 Cf. le poème de Simon Chèvre d'Or, Migne, 171, 1447 et Hauréau, *Not. et Extr.* XXVIII, 2, 403, celui d'un poète inconnu, peut-être Pierre de Saintes ou Hugues le Primat, Migne, 171, 1451, et les pièces cxlix-cliii des *Carmina Burana* (Schmeller), particulièrement clii et cliii, dont la première a pour auteur Hildebert de Lavardin ; et je ne parle pas du *de Bello Trojano* de Joseph d'Exeter.

2. Il convient de noter en outre que l'auteur du *Libro de Alexandre* a introduit dans son poème une longue narration de la guerre de Troie, str. 299-716 (O) ; 306-743 (P.).

3. Cf. Menéndez y Pelayo, *Orígenes...* I, p. cxlii, et la note ci-dessous.

4. Cf. la pièce xxxvi du roi Denis de Portugal, dans l'édition de H. R. Lang, Halle, 1894, et plus particulièrement la note de la page 123. On remarquera que le roi Denis réunit dans sa comparaison Tristan, Floire et Blanchefleur, suivi en cela par le trésorier du chapitre de Talavera, str. 1703.

aventures un seul trait dont on puisse affirmer qu'il a passé de l'une à l'autre. Et ce serait faire injure aux jongleurs espagnols que de les croire incapables d'avoir colporté, eux aussi, ces histoires qui ont fait rire l'Europe de tous les temps — sans compter une partie de l'Asie.

En définitive, que peut-on porter indubitablement à l'actif de l'influence française dans l'œuvre de Juan Ruiz — j'entends d'une influence française directe et qui ne saurait s'expliquer que par la connaissance de la langue chez celui qui la subit ? Rien, peut-on répondre, sans grande crainte de se tromper ¹. Et cette impression est confirmée par un fait secondaire : nulle part on ne remarque dans le *Libro de Buen Amor* le moindre indice que Juan Ruiz ait pratiqué le *Roman de la Rose* : or, s'il avait su le français, il est à peu près certain qu'il eût connu une œuvre aussi célèbre, et qui, sous certains rapports, lui eût été sympathique. S'il n'en a rien tiré, c'est qu'elle était pour lui lettre close ² : Juan Ruiz ignorait vraisemblablement la langue de Jean de Meun.

Où avait-il fait ses études ? L'hésitation est permise. Toutefois il est peu probable que notre Archiprêtre ait passé sa jeunesse loin de la région qui l'avait vu naître et où sa carrière s'est déroulée presque tout entière : ce n'est donc ni à Salamanque, dont l'université, projetée dès 1230 par Alphonse IX de Léon, avait été définitivement organisée en 1242 par le roi Ferdinand, ni à Valladolid, où depuis le milieu du ^{xiii}^e siècle était installé un *studium generale*, successeur probable des écoles de Palencia, que nous pouvons songer. D'autre part, Alcalá ne connaîtra pas la grande célébrité avant le ^{xvi}^e siècle et les efforts de Cisneros. Sans doute y trouvait-on dès 1293 des écoles organisées par les soins de Sancho el Bravo ; mais le plus simple et le plus vraisemblable est de penser que Juan Ruiz avait reçu sa formation littéraire et cléricale à Tolède.

Il fonctionnait en effet dans cette dernière ville, et depuis longtemps, une école épiscopale destinée à préparer les clercs nécessaires aux besoins du diocèse. Cette école était vraisemblablement conforme au type ordinaire de ces établissements dans le reste de l'Europe ³.

1. Le mot *ysopete*, collection de fables ésopiques, apparaît à la strophe 96 ; mais c'est là un nom commun emprunté d'une langue à l'autre et devenu, sans doute, d'un emploi général pour désigner un recueil d'apologues ; il se trouve d'ailleurs en tête de la première fable de la série qui révèle avec évidence la connaissance directe du texte latin de Walter l'Anglais.

2. Sur le *Roman de la Rose* en Espagne, on consultera l'article de F. Bliss Luquiens, n° 37 de la Bibliographie. On sait que le Marquis de Santillana possédait un manuscrit de l'œuvre française et qu'il en parle dans sa fameuse lettre au Connétable de Portugal, cf. Menéndez y Pelayo, *Antologia*, V, p. 23.

3. On trouvera une étude d'ensemble sur le sujet dans L. Maître, *Les écoles épiscopales et monastiques en Occident avant les Universités*, Paris, 2^e éd., 1924. Toutefois, en dépit de son titre prometteur, cet ouvrage ignore entièrement l'Espagne, et, à son défaut, on se rapportera à A. Ballesteros y Beretta, *His-*

Toutefois, comme la place était importante, on ne s'y bornait sans doute pas à y enseigner aux jeunes gens des rudiments de grammaire ou de logique agrémentés d'un embryon de théologie. Les études devaient y être plus poussées, les *auctores* soigneusement expliqués et commentés ; l'on y rencontrait certainement aussi des maîtres de droit et de médecine ¹.

Mais, de plus, Tolède offrait la particularité d'être un centre d'études unique en Europe : la ville était, en effet, peuplée de communautés juives fort nombreuses et dont quelques-unes étaient fort savantes, et on y pouvait acquérir la connaissance de la langue et de la science arabes. Est-il besoin de rappeler l'importante équipe de traducteurs qui a apporté à l'œuvre d'Alphonse le Sage et de son fils Sancho l'appui de sa science et de ses ressources ? Et cette équipe n'était pas née de la veille : depuis longtemps déjà des clercs de tous les pays d'Europe accouraient sur les bords du Tage, en quête de connaissances qu'ils auraient en vain cherchées ailleurs, si bien que, dès le ^{xii}^e et le ^{xiii}^e siècle, la vieille capitale visigothique a connu, elle aussi, l'afflux de ces étudiants qui remplissaient les grandes villes universitaires d'Europe. C'est Hélinand de Froidmont qui, dans un mouvement de pieuse colère, s'écriait devant un auditoire de jeunes clercs, pour les mettre en garde contre une avidité irréfléchie de connaissances : « *Ecce quaerunt clerici Parisius artes liberales, Aurelianus auctores, Bononiae codices, Salerni pyxides, Toleti daemones, et nusquam mores* », faisant ainsi allusion aux études particulières qui constituaient l'originalité de Tolède ².

toria de España, II, p. 556. Selon ce dernier auteur, les écoles de Tolède apparaissent dès 1172.

1. Sur l'organisation de ces écoles, les privilèges dont jouissaient maîtres et élèves, tels du moins que le concevait Alphonse le Sage, cf. *Partidas*, II, tit. xxxi, reproduit commodément par Solalinde, *Alfonso el Sabio*, Madrid, s. d., II, pp. 23-36. Très intéressantes aussi sont les dispositions du ^{XX}^e canon du concile de Valladolid de 1322, Mansi, XXV, 716-717. On y voit l'assemblée des prélats espagnols décider l'installation dans toute ville ou localité importante (deux ou trois par diocèse) d'une école de grammaire, et, dans les *civitates solemnes*, d'un maître de théologie. Mais surtout la même assemblée déclare qu'il faudra permettre aux clercs désireux de s'instruire de fréquenter les écoles, tout en leur maintenant leurs bénéfices, et cela pendant trois ans et même davantage. Même elle ordonne aux églises cathédrales et collégiales d'envoyer au moins un sur dix de leurs bénéficiaires suivre les cours de droit canon, d'arts libéraux, et encore de droit civil et de médecine, afin de créer un corps de clercs suffisamment instruits pour prêcher la parole de Dieu et, au besoin, trancher les cas de justice épineux. Sans doute la plupart des clercs montraient-ils peu d'empressement à profiter de ces privilèges, puisque Albornoz, au concile de Tolède de 1339, 3^e canon, Mansi XXV, 1145-46, est obligé de rappeler impérativement la dernière de ces règles. Mais nous pouvons penser que Juan Ruiz ne suivait pas la route commune et qu'il sut largement profiter de ces libérales dispositions.

2. Le texte in Tissier, *Biblioth. Patrum Cisteriensium*, VII, p. 257 ; il a souvent été cité, par exemple par Wulff et Walberg, *Les Vers de la Mort*, Paris,

Aussi sommes-nous en droit de supposer que Juan Ruiz a passé le temps de ses études — et sans doute aussi bien des journées plus tard, quand il fut devenu un clerc casé et renté — au milieu d'un monde d'étudiants et de maîtres tout semblable à celui qui grouillait dans les métropoles scientifiques du reste de l'Europe. A Tolède, dans les écoles, il a acquis la connaissance des auteurs latins — anciens ou modernes — que l'on expliquait dans les classes ; on lui a inculqué les préceptes de l'art et les règles de développement ou d'écriture que nous l'avons vu appliquer dans sa traduction du *Pamphilus de amore* ; il s'est frotté d'un peu de théologie, juste ce qu'il en fallait pour franchir les grades ecclésiastiques inférieurs. Peut-être sa curiosité l'a-t-elle poussé à écouter les commentaires de quelque maître de droit civil, et c'est à des souvenirs de ce genre que nous devons la dissertation qui figure dans la fable du *Loup et du Renard en procès devant le singe*¹. Il est probable aussi qu'il a fréquenté une classe de médecine, devançant ainsi les conseils que donnera quelques années plus tard le concile de 1322, et il a retenu de quelque pharmacopée en usage à l'époque une liste d'électuaires aphrodisiaques qu'il a par la suite plaisamment utilisée² ; d'une source analogue proviennent les connaissances de physiognomie qui expliquent les strophes 1485-1489³.

Mais dans le quartier des écoles de Tolède, il y avait bien autre chose à apprendre que des règles de rhétorique ou des bribes de médecine et de droit. La fréquentation des tavernes et des maisons de jeu n'était pas sans quelque profit pour l'art lui-même, et notre Archiprêtre, entre un pot de vin de Toro⁴ et un coup de dés, a sans doute plus d'une fois entonné, à la suite d'un clerc étranger, un de ces chants de goliards, qui faisaient la joie et la consolation des étudiants, pleins d'amertume ensemble et de gaieté ; plus d'une fois il a dû fredonner en sourdine le chant d'amour que des compagnons d'étude venus de contrées lointaines avaient composé de paroles latines sur des airs d'église, et qu'ils essayaient d'apprendre à leurs camarades espagnols. Toutefois l'élève est devenu bien vite l'égal des maîtres, et nous pouvons penser, sans trop risquer de nous tromper,

SAT, 1905, p. xxvi, note. Il est extrait d'un sermon *in Ascens. Domini, Tholossae habitus ad clericos scolares*, prononcé vraisemblablement en 1229. Sur l'importance de Tolède comme centre d'études et point de contact entre le monde oriental et occidental, quelques indications dans A. Ballesteros y Beretta, *Historia de España*, II, pp. 560-61.

1. Cf. supra Ch. V, I, n° 11.

2. Cf. les str. 1332-1337 et l'art. de E. K. Kane cité à la Bibliographie, n° 36.

3. Cf. un art. du même auteur, n° 32 de la Bibliographie. Il est curieux de voir certains critiques prendre pour un portrait réel ce qui n'est qu'un ramassis comique de détails que les traités de physiognomonie déclarent être les marques d'un tempérament particulièrement amoureux.

4. Cf. 1339 b.

que Juan Ruiz eut tôt fait de s'essayer lui aussi, au moins à titre d'exercice, à tous les genres de la poésie des vagants. En tout cas, c'est sûrement à Tolède, dans un milieu de clercs international, que l'Archiprêtre a enrichi son talent de toute cette veine poétique si peu féconde par ailleurs en Espagne ¹.

Juan Ruiz était donc un clerc poète, et la clergie, chez lui, loin d'étouffer la poésie, lui fournit au contraire le plus substantiel des aliments. Chaque idée poétique, chaque développement, chaque vers, pourrait-on dire, de son œuvre, révèle l'auteur formé aux disciplines de l'école, l'auteur dont l'inspiration va sans cesse puiser aux sources d'une culture abondante.

Il n'y a pas là de quoi nous étonner : le métier d'écrivain, si simple qu'on le suppose, exige toujours un minimum de préparation littéraire. Or, au Moyen Âge, à quelques exceptions près, cette préparation ne se recevait guère que dans les écoles ecclésiastiques, et les études qu'on y faisait menaient tout droit à la cléricature. Surtout quand on n'avait reçu que les ordres mineurs, on jouissait d'une assez grande indépendance ; on était libre d'utiliser son talent et sa science dans le domaine des lettres pour tâcher d'en tirer profit. Et il y a longtemps qu'on a signalé les rapports étroits qui lient le monde des écrivains et le monde des clercs ².

N'était-ce pas un clerc que ce pieux Berceo qui, quelque cent ans avant Juan Ruiz, offrait à la Vierge l'hommage des *cuartetas* où il avait mis en rime quelques-uns de ses miracles, ou qui travaillait de tout son talent poétique à augmenter la gloire des saints locaux qu'il vénérât, Santo Domingo de Silos ou San Millan de la Cogolla ? Il était clerc, et même il était prêtre. Et Juan Lorenzo d'Astorga, croyait-il manquer aux devoirs de son état en rédigeant son *Libro*

1. On a remarqué depuis longtemps en effet que la poésie des vagants semble avoir eu peu de succès en Espagne et que le mot de *goliardus* paraît même y avoir été inconnu, cf. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 38-40. Toutefois, outre le témoignage indirect, mais de poids, que constitue une partie de l'œuvre de l'Archiprêtre, on peut citer au moins un manuscrit de *goliardica* d'origine espagnole, le manuscrit de Madrid, Biblioteca Nac. 20486 (xiii^e siècle, originaire de Tolède) dont on trouvera la description chez Adler, *Hdb. der Musikgeschichte*, I, II, pp. 125 ss. — La pièce *In terra summus rex est hoc tempore nummus*, dont nous avons fait état ch. VIII, 3, figure dans un manuscrit de Madrid, Bibl. Nac. 6463, du xviii^e siècle, où elle a été transcrite par Francisco Xavier de Palomares, lequel l'avait trouvée dans un manuscrit de Tolède : il serait intéressant de savoir ce qu'est devenue cette dernière copie et ce qu'elle contenait. N'oublions pas enfin que la Catalogne a produit et conservé une des plus intéressantes collections de pièces lyriques latines profanes que nous ayons, la collection de Santa Maria de Ripoll, cf. Raby *Secular Latin Poetry*, II, pp. 236-247.

2. Cf. pour la France, E. Faral, *Les Jongleurs en France au M. A.*, pp. 167-221, et plus particulièrement pp. 218-221 ; pour l'Espagne, Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca*, pp. 40-42 et pp. 349-361.

de *Alexandre* ? Pourtant la composition de son énorme roman dut bien lui coûter, pendant de longs mois, autant de temps et d'effort que la récitation de ses heures canoniales. Et ce moine du monastère d'Arlanza qui, vers le milieu du XIII^e siècle, chercha à donner à la vieille épopée de Fernan Gonzalez l'éclat d'un vêtement neuf à la mode du jour, et ce *beneficiado* de Ubeda qui, quelques années plus tard, rimait des vies de sainte Madeleine ou de saint Ildefonse, n'étaient-ils point aussi des clercs ?

Si nous tournons nos regards vers la France, les exemples sont encore plus nombreux : voici Wace, clerc lisant aux écoles de Caen, Garnier de Pont Sainte-Maxence, glorifiant le chancelier Thomas Beckett, Hélinand de Froidmont, dont la grande voix s'élève pour rappeler aux hommes l'affreuse et quotidienne menace de la mort, le Reclus de Molliens, qui, de son cachot volontaire, met en circulation les énergiques remontrances qu'il adresse à un monde pourri, l'auteur du *Poème Moral*, moins âpre, mais non moins sévère.

Et qu'on aille pas croire que les œuvres de ces clercs ne se goûtaient que dans le silence d'un cabinet ou ne se récitaient que dans de petits groupes privilégiés pour qui elles auraient été spécialement conçues et rédigées. Elles couraient le monde, au contraire, divulguées et publiées soit par leurs auteurs eux-mêmes, comme la *Vie de Saint Thomas Beckett*, que Garnier en personne débitait aux pèlerins accourus sur la tombe du martyr¹, soit par des jongleurs qui consacraient leur talent à des exhibitions moins frivoles que la plupart de leurs confrères : c'est ainsi que les *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont étaient, nous le savons, l'objet de réceptions publiques. Quant aux œuvres espagnoles citées plus haut, on a pu montrer d'une façon irréfutable² qu'elles étaient destinées à affronter le jugement des auditoires populaires au moins autant que celui des cercles aristocratiques.

D'autre part, on peut penser que tous ces clercs, fournisseurs plus ou moins attitrés de jongleurs incapables d'alimenter leur répertoire de leur propre fonds, ne se faisaient pas faute de faire payer leurs services. Pour un esprit désintéressé, qui ne voyait dans son œuvre qu'une forme plus active de prédication, combien devaient trouver dans leur talent poétique un moyen de vivre, ou de s'aider à vivre — dans la mesure, du moins, où la littérature était capable à cette époque, de nourrir son homme.

Cependant, j'entends bien l'objection qu'on ne peut manquer de formuler : tous ces écrivains sont en effet des clercs — mais leur activité littéraire s'exerce dans le sens de leur vocation ou de leur état,

1. Cf. le vers 6158 du poème, éd. Walberg.

2. Cf. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 346-361, et A. G. Solalinde, dans son édition des *Milagros de Berceo*, p. XII, note.

et l'on ne saurait s'étonner de voir des hommes d'Eglise utiliser les dons qu'ils ont reçus du ciel afin d'augmenter l'efficacité de leur influence dans le siècle.

Sans doute ; mais à côté de ces clercs écrivains qui savaient soumettre leur métier d'auteur à leurs obligations morales, bien d'autres faisaient bon marché des devoirs qui leur incombaient et se souciaient fort peu de mettre en harmonie la nature de leurs productions avec la dignité de leur situation dans le monde. « Trouver » un beau poème moral ou fustiger les vices de ses contemporains, retracer la vie de quelque pieux personnage dont la vertu avait mérité la suprême récompense céleste, même chanter les exploits d'un héros d'épopée qui met son épée au service de Dieu et de ses saints, cela vous assurait peut-être pour l'avenir un coin de paradis, mais ne remplissait pas toujours l'escarcelle de pauvres diables trop souvent réduits à la portion congrue. Aussi les genres littéraires plus lucratifs étaient-ils tentants. Quand un clerc sentait bouillonner en lui une sève quelque peu malicieuse, quand l'humeur joviale l'emportait dans son tempérament, si la littérature l'attirait, il ne se faisait guère scrupule de suivre la pente de son naturel ; il profitait d'heureuses dispositions qui lui conseillaient de se consacrer, non plus à l'éducation des foules, mais à leur amusement. Et puis, l'opinion publique était indulgente pour de pareilles aberrations — indulgente par habitude. Le curé de la paroisse ajoutait si souvent aux ressources de son ministère le produit d'activités adventices, il était si souvent marchand de vin ou de blé ou de viande ou de bois, rebouteux ou apothicaire¹ qu'on ne s'étonnait ni ne se scandalisait — sauf en haut lieu, et encore, officiellement — de voir des clercs tenir boutique de littérature.

Toutefois, il est assez difficile aujourd'hui de faire la part exacte de ce qui revient, dans l'ensemble des œuvres médiévales, à ces clercs écrivains². S'ils n'hésitaient pas, en effet, à avouer la paternité de productions dont ils pouvaient légitimement s'enorgueillir et dont ils espéraient tirer un autre profit que l'immédiat ou le prix que leur en délivraient les jongleurs exécutants, ils ne tenaient guère évidemment à attacher leur nom à des œuvres dont le seul mérite (si précieuses qu'elles puissent être pour nous aujourd'hui) était d'offrir un rendement commercial certain : fabliaux, contes dévots ou sentimentaux, chansons de geste remaniées, dits moraux ou pittoresques, boniments de charlatan, sermons parodiques, pièces politiques ou

1. Cf. O. Dobiache-Rojdestvensky, *La vie paroissiale en France au XIII^e siècle*, Paris, 1911, pp. 169-171. Tous les conciles ou les synodes provinciaux des XIII^e et XIV^e siècles contiennent un chapitre *de vita et honestate clericorum*, où réapparaît sans cesse l'interdiction aux clercs de pratiquer quelque industrie que ce soit au détriment de leurs fonctions ecclésiastiques, preuve que le mal était général et profondément enraciné.

2. Cf. E. Faral, *Les jongleurs en France*, pp. 218-220.

d'actualité, prières populaires, chants d'aveugle ou de mendiant, farces rapides ou monologues comiques, dans cet océan de productions anonymes, dont beaucoup sont au-dessous du médiocre, mais dont quelques-unes portent la marque d'un réel talent, combien ont dû sortir de l'officine de quelque clerc, et sont parties un beau jour à la conquête des publics les plus divers, portées et répandues par un jongleur nomade !

Nous n'en sommes pas réduits au reste à de simples conjectures : quelques faits précis viennent confirmer ce que nous avançons. Parmi les branches du *Renard*, une au moins reconnaît comme son auteur un prêtre de la Croix-en-Brie ; Richard de Lison, Pierre de Saint-Cloud avaient fait leurs classes ; même un critique moderne a cru pouvoir déceler — et selon nous avec raison — des traces de clergie, c'est-à-dire de connaissances ou d'habiletés que seuls des clercs formés dans les écoles pouvaient posséder, dans le roman tout entier¹. Les fabliaux aussi, à s'en tenir aux seules indications qu'ils fournissent, ont souvent eu des clercs pour auteurs, et ce ne sont pas toujours les plus édifiants ni les plus modérés dans l'expression qui sont dans ce cas².

Mais là encore, une seconde objection se présente d'elle-même. Il y a longtemps, va-t-on dire, que l'on a en effet signalé l'intervention de clercs dans des genres littéraires où on ne s'attendait guère à les trouver. Mais ces clercs sont bien connus ; ce sont ceux qui nous ont laissé, en latin également, une œuvre stupéfiante sous bien des rapports ; ce sont les vagants, les goliards, ces déclassés que l'Eglise, pendant deux ou trois siècles, a poursuivis de la rigueur de ses décisions, ces pauvres hères à qui l'on s'efforçait d'arracher précisément les privilèges d'une cléricature qu'ils déshonoraient, à qui l'on rasait la tête pour en faire disparaître la tonsure quand on pouvait les tenir ; en un mot, ce sont bien des clercs, sans doute, mais des clercs que l'Eglise officielle ne reconnaissait plus pour ses fils chéris et qui s'étaient eux-mêmes abstraits de la grande communauté dont ils ne pouvaient plus supporter la discipline. Nous les connaissons bien : ils nous ont tant parlé de leurs misères, de leurs pauvres joies, de leurs tares aussi — et, si parfois ils haussent le ton et font retentir aux oreilles des puissants, des arrivés, le chant rebelle — *utar contra crimina carmine rebelli* — qui stigmatise le vice hypocrite et triomphant, il ne faut voir dans cette passagère vertu que l'expression d'une jalousie mal dissimulée : ils ne sont pas meilleurs que ceux qu'ils attaquent ; la plupart du temps, ils sont pires³.

1. Cf. L. Foulet, *Le Roman de Renard*, Paris, 1914, pp. 564-570.

2. Cf. Bédier, *Les Fabliaux*, pp. 389-398 et E. Faral, *Les jongleurs en France*, pp. 207-208.

3. Cf. en particulier Bédier, *loc. cit.*

Comment, après cela, faire rentrer dans une pareille famille un personnage tel que Juan Ruiz, dont la carrière ecclésiastique fut certainement régulière, qui fut revêtu de fonctions assez importantes, qui détint une parcelle d'autorité et qui exerça sa juridiction sur tous les prêtres d'un district non négligeable.

Sans doute le tableau que l'on a souvent tracé de la vie des clercs errants est-il juste dans son ensemble. Il est vrai qu'il a existé, du ^xⁱ^e au ^{xiv}^e siècle, en Europe, et surtout dans les grands centres universitaires, tout un monde de clercs douteux, vivant en marge de la société ecclésiastique, rebelles à toute discipline, une bohème, une truanderie, qui faisait peu honneur au groupe social dont elle prétendait relever. Et il est vrai que cette bohème cultiva une littérature d'un genre spécial — littérature que l'on travaille à remettre aujourd'hui en valeur et dont les caractères spécifiques se précisent pour nous chaque jour davantage.

Mais il semble bien aussi que l'on a trop souvent poussé au noir les portraits que l'on nous a fréquemment brossés de bien de ces personnages. Les critiques modernes on été les dupes, peut-être un peu trop faciles, d'une littérature impudique, où se reflète à merveille le caractère exigeant, hargneux, insatiable, de quémandeurs sans vergogne, incapables de jamais trouver que l'on rendait suffisamment justice à leur mérite — mais qui ne révèle pas toujours la position sociale exacte de ses auteurs. Et quand ces clercs littérateurs nous parlent d'amour, de beuveries, de séances de jeu, il faut tenir compte du plaisir ambigu qu'ils devaient prendre à forcer la note sur ces matières scabreuses ; il y avait là toute une gamme joyeuse de « déduits » qui offraient l'attrait du fruit défendu. Sans vouloir prétendre que les auteurs de *goliardica* aient tous été de petits saints, on peut raisonnablement supposer que plus d'un se contentait de satisfaction poétique, que la littérature fut pour beaucoup un exutoire, un dérivatif à des passions mal contenues, ou simplement velléitaires. Ajoutons à cela le goût du scandale, le désir d'effrayer ou d'horréfier par les audaces du langage, la joie malicieuse — mais non perverse — que l'on peut éprouver à faire se signer le rigoriste attristé, ou même l'hypocrite de religion devant ce qu'il prend — ou feint de prendre — pour une profanation. Alors seulement nous toucherons plus juste dans nos jugements.

En tout cas, les rares auteurs dont nous connaissions autre chose que les œuvres, ceux dont nous pouvons entrevoir quel a pu être leur rang dans la société, ne nous apparaissent pas comme des déclassés. Un pauvre hère, ce Gautier de Châtillon que nous trouvons à la cour d'Henri II de Plantagenêt, chargé de mission en Angleterre où il noue des relations avec le chancelier Thomas Beckett, qui vit dans

la familiarité de Guillaume, archevêque de Reims, oncle de Philippe-Auguste, qui fait le voyage de Rome au moins une fois, peut-être deux, et qui termine sa carrière comme chanoine à Tournai ou à Amiens ? Un déclassé, Pierre de Blois, archidiacre de Bath et de Londres, qui avait dans sa jeunesse composé des chants d'amour si célèbres qu'on les lui redemandait dans l'âge mûr, alors que, soucieux du salut de son âme et conscient de la dignité de ses charges, il avait renoncé à ces passe-temps de jeunesse ? Le croira qui voudra : pour nous, nous ne le pensons pas. Même les auteurs les plus souvent cités comme représentant le plus parfaitement le type du poète goliard n'étaient pas sans occuper des positions relativement stables et lucratives : Hugues le Primat fut longtemps maître aux écoles d'Orléans ; il semble qu'il ait terminé ses jours pourvu d'un bénéfice que ses sollicitations incessantes avaient fini par arracher à quelque protecteur ; l'Archipoète était attaché à la cour de Reginald de Dassel, archevêque de Cologne ; il parcourut l'Italie à la suite du prélat et eut sans doute plus d'une fois l'occasion d'approcher l'empereur Frédéric II, à qui une de ses pièces au moins est dédiée. Et il en fut vraisemblablement ainsi pour plus d'un auteur dont nous ne connaissons même pas le nom.

Ceci posé, il semble que la physionomie de Juan Ruiz s'éclaire d'un jour nouveau ; plus exactement, nous voyons notre Archiprêtre se ranger aux côtés d'une troupe nombreuse de clercs, ses contemporains ou ses émules, de clercs pourvus, de clercs écrivains, mais de clercs dont le talent se souciait fort peu de théologie, de morale, ou même, plus simplement, d'édification. Il y a du goliard dans Juan Ruiz, du goliard, dans la mesure où, quoique d'Église, toutes les forces de son génie sont tendues vers la joie, vers le siècle, vers le spectacle incessamment renouvelé d'un monde matériel, sensible, humain. C'est le goliard qui, chez lui, a su avec tant d'irrévérence et d'esprit trouver dans les textes sacrés l'occasion de tant de plaisanteries et qui a gardé toute sa vie le goût de la parodie des choses sérieuses. Né dans une région plus septentrionale, peut-être la clergie aurait-elle pesé sur lui d'un poids plus tyrannique ; peut-être aurait-il, lui aussi, pratiqué les jeux de la poésie latine, au lieu de se consacrer à la poésie vulgaire. Mais, ayant vu le jour sur cette terre de Castille, rude et forte, à peine débarrassée du joug infidèle, sur cette terre où les prélats avaient tout de même moins de temps à consacrer aux plaisirs frivoles, où les lettres aussi — il faut bien le dire — étaient peut-être moins cultivées et trouvaient un terrain moins favorable à ces fleurs de serre un peu grêles, un peu délicates, disons artificielles, de la poésie des cercles cléricaux, il se tourna vers un art plus simple et plus naturel. Ce qu'il avait à dire, il l'exprima dans le langage commun, dans ce langage, comme dit Berceo, *en el cual suele*

*el pueblo fablar a su vezino*¹. Du même coup, son talent s'en trouva fortifié. Moins de science, mais plus d'énergie ; moins de grâces, mais plus d'efficacité ; moins de finesse, mais plus de vérité ; moins d'artifice, mais plus de sincérité, plus de couleur, plus de contact direct avec l'auditeur — ou à l'occasion, le lecteur — voilà ce que demandaient, ce qu'exigeaient les jongleurs qui se fournissaient chez Juan Ruiz et à qui celui-ci confiait le soin de répandre son œuvre. Ces qualités étaient indispensables si l'on voulait toucher le public des petites villes castillanes — paysans, artisans, petits bourgeois, — même celui des cercles aristocratiques, et elles n'ont jamais nui non plus, j'imagine, à aucune œuvre dans le jugement des gens de goût.

Nous pouvons donc penser que Juan Ruiz a « trouvé » ainsi, au gré de son inspiration, sans doute, mais aussi en suivant les variations et les fluctuations de la demande sur le marché littéraire : à celui-ci, il troussait rapidement un chant de mendiant ou un chant d'aveugle, à celui-là, un fabliau, deux fabliaux, à cet autre, une série de fables ésopiques. Tel jongleur fréquentait-il volontiers des cercles plus relevés : c'est à lui que s'adressaient plus particulièrement les pièces courtoises, comme le *Triomphe de don Amour*, la longue intrigue avec la none doña Garoça, l'adaptation vulgaire du *Pamphilus*. Il y en avait pour tous les goûts : les danseuses mauresques ou juives trouvaient chez lui des paroles pour agrémenter leurs danses² ; les jongleurs plus sérieux pouvaient lui demander des développements moraux, de pieuses dissertations, des chants religieux ; enfin, des pochades du genre de son portrait ou de la liste d'électuaires fabriqués dans les couvents n'avaient de sel que pour un public capable de saisir les allusions grivoises qui y sont renfermées, c'est-à-dire pour un public cultivé³.

Ainsi cette œuvre s'est constituée peu à peu, au cours des ans, et surtout suivant le rythme d'une production que le succès devait accélérer ou ralentir, selon les cas, et qu'il a vraisemblablement fini par conditionner.

Il nous est malheureusement impossible de découvrir quelques failles chronologiques dans le bloc de cet édifice, et de distinguer, parmi ces six ou sept mille vers, ceux qui sont sortis d'une plume encore novice de ceux qui sont le produit d'un talent plus mûr et plus sûr de lui. Toutefois, l'adaptation du *Pamphilus*, la plupart des

1. *Santo Domingo*, str. 2.

2. *Buen Amor*, str. 1513-1514.

3. Le caractère « jongleresque » du *Libro de Buen Amor* a été lumineusement démontré par un autre biais dans le livre de M. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 265-275. Nous nous permettons de renvoyer à cette démonstration, sans la reprendre.

fables ésopiques me paraissent trahir le travail d'un écolier ; certaines fables surtout, souvent pénibles, où l'expression castillane se dégage avec effort d'un latin lui-même compliqué et artificiel, font bien l'effet d'un exercice de style, d'un travail d'entraînement, où l'écrivain, jeune encore, tâtonne et cherche sa voie. Quand, au contraire, elles se détachent nettement de l'ensemble et du modèle, comme c'est le cas pour le *Loup et le Renard en procès devant le Singe*, et, à un degré moindre, pour le *Rat de ville et le Rat des champs*, nous pouvons soupçonner un remaniement ultérieur, une reprise du sujet par le poète parvenu à une maîtrise plus complète de son art.

De même, il est difficile d'indiquer avec précision le public auquel cette œuvre était destinée. Sans doute, l'inspiration populaire ou bourgeoise — pour nous servir de termes bien impropres, mais consacrés par l'usage — l'emporte de beaucoup chez l'Archiprêtre sur l'inspiration courtoise. La verve comique et goguenarde, la plaisanterie parfois un peu grosse, la recherche du pittoresque, du trait qui souligne, pour le mettre en valeur, l'aspect extérieur des personnes et des choses, et qui, bien appuyé, va souvent jusqu'à la caricature, voilà ce qui est essentiel à sa manière, bien plus que la peinture de sentiments délicats et raffinés, la recherche du subtil ou de l'alam-biqué. Il n'y a pas jusqu'à ce goût pour la prédication et la morale, auquel, quoi qu'il en dise, il se laisse volontiers aller, qui ne révèle une nature plus robuste qu'élégante, plus franche que maniérée. D'autre part, on ne rencontre pas dans le *Libro de Buen Amor* de tableau de la vie aristocratique ; rien qui rappelle même de loin le monde dans lequel évoluent les personnages des romans français élégants, et qui bientôt, en Espagne, va servir de toile de fond aux aventures d'Amadis et de toute sa séquelle de chevaliers errants. L'amour dont l'Archiprêtre parle tant n'est pas l'amour de la lyrique provençale, ni celui des poètes galiciens, ni même celui, plus simple, encore que de la même veine, qui inspirera les chansonniers à la cour de Juan II.

Mais, on le sait de reste, les fabliaux ou les sermons grotesques, les caricatures les plus effrontées, les plaisanteries les plus grossières trouvaient fort bien accès auprès de publics qui se piquaient par ailleurs de distinction et de délicatesse. Si chatouilleux qu'on fût, en certains cas, sur le point d'honneur et les bonnes manières, quelque goût qu'on eût pour la casuistique amoureuse, on ne dédaignait pas non plus à l'occasion de se divertir à des jeux moins subtils, de se laisser aller au plaisir plus simple que goûtait de franc cœur le public de la rue ¹.

4. On trouvera, dans le *Libro de Buen Amor*, quelques excuses destinées aux lecteurs pointilleux et surtout aux dames, quand le poète croit s'apercevoir

Ainsi donc nous pouvons affirmer que l'œuvre de Juan Ruiz a dû connaître le succès dans toutes les classes de la société ; nobles et bourgeois, clercs et vilains y ont pris chacun le plaisir qui leur convenait le mieux ; tous ont contribué à assurer à ce monument la réputation dont il a joui et dont nous avons des preuves certaines.

Mais, si l'œuvre de Juan Ruiz a été élaborée dans les conditions que nous venons de préciser, si elle est vraiment le produit d'un clerc poète, fournisseur de jongleurs et travaillant au gré d'une demande essentiellement variable, une grave question se pose à laquelle il faut répondre : la question de l'unité de l'œuvre et de sa conception.

Les critiques qui ont jusqu'ici parlé du *Libro de Buen Amor* y ont toujours vu un poème présentant une forte unité, au moins dans la conception et la valeur profonde, sinon dans l'exécution. Ils ont traité et analysé l'œuvre de Juan Ruiz comme une œuvre littéraire sortie d'une idée fondamentale, idée qui reste d'ailleurs à découvrir, mais dont on n'a jamais cherché à nier la présence, et qui sous-tend en quelque sorte la ligne flottante et sinueuse du développement. C'est cette idée qui assure à l'ensemble une cohésion, que les disparates trop évidents de la surface risquent de rompre à chaque instant.

Notons tout d'abord et par provision qu'en dépit de cet accord sur le principe, les critiques sont loin d'être unanimes sur la nature et la valeur de cette idée fondamentale : même ils s'opposent radicalement. Pour Amador de los Ríos et Cejador, Juan Ruiz était un moraliste rigoureux, dont la verte franchise ne recule devant aucune réalité ; son pinceau s'attaque aux aspects les plus laids de la nature humaine, et, si nous en trouvons la peinture dans son œuvre, c'est qu'il veut nous en inspirer l'horreur. Seulement, à notre époque moins ferme sur les principes, cette franchise a passé pour du cynisme, et l'Archiprêtre est aujourd'hui la victime d'interprètes dévoyés : sa bonne foi a été surprise. Pour Menéndez y Pelayo, au contraire, on ne trouve chez Juan Ruiz qu'impiété cruelle et effrontée ; ses protestations d'innocence et de vertu — sur lesquelles nous reviendrons — ne sont qu'une irrévérence supplémentaire et gratuite : le *Libro de Buen Amor* est une œuvre dévergondée qui ne se rachète que par sa valeur d'art exceptionnelle.

Plus récemment, un critique italien, M. S. Battaglia, dans un essai remarquable, a cru pouvoir adopter une position intermédiaire et

qu'il sort un peu trop du ton de la bonne compagnie. Mais on notera que ces excuses n'empêchent pas Juan Ruiz de dire ce qui lui plaît et comme il lui plaît ; elles doivent être prises avec un demi-sourire et une pointe d'ironie ; cf. en part. 114 b, 161 b, 164-165, 947 bc, 948, 949 d : ce dernier vers s'adresse à l'*oydor cortés*.

intéressante¹. Pour lui, l'intention moralisatrice de Juan Ruiz est sincère. Il a voulu peindre le monde tel qu'il est, c'est à dire avec toutes ses tares, et surtout avec la souillure du péché et de l'amour — et il a placé, à côté de ses peintures, les dissertations morales destinées à fournir au chrétien en difficulté l'arme capable de le défendre. Seulement, le génie de Juan Ruiz n'était pas fait pour la prédication, tandis qu'il savait à merveille traduire avec vivacité les aspects multiples de la vie. De là, la platitude de l'expression, la sécheresse de l'exposé, l'ennui du lecteur dans les parties sérieuses de l'œuvre, et, au contraire, la vérité, le relief de la partie descriptive. Entre ces deux éléments que le poète voulait équivalents, il y a une disproportion, un déséquilibre accidentel : des deux tâches qu'il s'était fixées, tâches opposées, thèse et antithèse, Juan Ruiz n'a su en mener qu'une seule à bien : sa tentative de moralisation a avorté. Le désir d'endoctriner n'est pas douteux chez lui, mais il a été incapable de rendre son enseignement vivant et profond. Quand il défend le bien, il est plat, il est terne, il ne sait que répéter fort mal et sans enthousiasme ce qu'il a lu dans les livres ; quand il fait le tableau du mal — ou plus exactement de la vie — il retrouve au contraire sa puissance et son inspiration.

Cette interprétation contient à coup sûr une grosse part de vérité. Nous croyons, en effet, nous aussi — les pages qui précèdent l'ont plus d'une fois montré — à la sincérité de Juan Ruiz dans ses développements moraux, même quand ils voisinent avec des morceaux dont le moins que l'on puisse dire, c'est que l'austérité n'y trouve guère son compte. Cette dualité d'inspiration est réelle. Bien que l'Archiprêtre soit beaucoup plus à l'aise dans le genre profane, nous n'avons aucune raison de douter de sa bonne foi, quand il nous fait la leçon, quand il nous met en garde contre les tentations du démon, les faiblesses de la chair, les mille embûches du monde qui nous entoure. Toute interprétation qui voudrait sacrifier l'un de ces deux aspects à l'autre est incomplète. Mais c'est aussi une erreur, croyons-nous, que de vouloir les lier. Considérer Juan Ruiz comme un observateur sincère et objectif de la réalité humaine, au point que, tout en voulant nous en inspirer l'horreur ou, à tout le moins, la crainte, il manque son but sans s'en douter, et nous en fait au contraire, inconsciemment docile à l'instinct de sa nature intime, une peinture enthousiaste, c'est, d'une part, sous estimer l'aspect « dionysiaque » de son talent, alors que c'en est certainement le trait essentiel, c'est, de l'autre, supposer chez un auteur médiéval une objectivité d'observation, une absence de préjugé moral dans la création tout-à-fait inconcevable à cette époque. Le temps n'est pas encore venu où

1. Dans l'art. cité à la Bibliographie, n° 42.

l'artiste prendra — ou croira prendre — des vues sur le réel, pour les livrer au public sans commentaire, sans se soucier de la leçon qu'elles peuvent contenir, ou la laissant se dégager d'elle-même. Le respect du fait n'était pas tel au Moyen Âge qu'on pût aisément se fourvoyer dans ses démonstrations et révéler par sa probité d'observateur la fragilité de ce que l'on voulait démontrer. Quand il s'agissait de prouver quelque vérité morale ou religieuse, on savait bien plier, vaille que vaille, la réalité à l'idée. Si le souci de moralisateur n'avait pas subi chez Juan Ruiz de si complètes et de si fréquentes éclipses, le cortège de don Amour ne lui aurait pas paru si magnifique, les dortoirs des couvents de nonnes si tentants ; il aurait eu moins de complaisance pour les gardeuses de troupeaux dans la montagne ; surtout, on ne sentirait pas courir le long de ses vers ce léger frisson de voluptueuse émotion que la contemplation vraiment objective des faits ne donnera jamais. Il faut nous résigner : Juan Ruiz a, sans doute, des parties — médiocres — de moralisateur ; mais il n'est vraiment grand poète que quand il les néglige et qu'il cherche à traduire la joie immense qu'il éprouvait à vivre et à contempler la vie autour de lui.

Mais revenons à la question posée au début de ce développement. Conçue au jour le jour, rédigée au hasard des demandes, destinée à être divulguée devant des publics divers, par des exécutants différents, l'œuvre de Juan Ruiz, telle que nous la possédons, mérite-t-elle qu'on y cherche une unité ? Toute tentative de ce genre n'est-elle pas vouée d'avance à l'échec, ou, en tout cas, à ne donner que des résultats vains et sans intérêt ?

Là encore il convient de ne pas juger trop vite. Sans doute l'activité de l'Archiprêtre a-t-elle été vraisemblablement une activité fragmentaire et souvent désordonnée. Mais il faut prendre garde que nous n'en possédons qu'une image épurée, épurée par son auteur lui-même. En dépit de son aspect chaotique, le *Libro de Buen Amor* est, en effet, une œuvre organisée avec une certaine habileté, destinée à résister à l'épreuve du temps, et dont les différents éléments n'ont pas été rangés au hasard. Je n'en veux pour preuve que quelques détails matériels qu'on ne saurait contester : le poème est signé (str. 19) ; il est daté (str. 1634) ; il comporte une manière d'introduction ou d'entrée en matière (str. 1-10, préface en prose, str. 11-19) et une conclusion (str. 1626-1634) ; enfin, on y rencontre quelques indications qui relient entre elles des parties très éloignées l'une de l'autre, par exemple le vers 1583 *a*, qui renvoie du développement sur les armes du chrétien au développement sur les péchés capitaux.

Ainsi donc, Juan Ruiz a bien été un poète de circonstance, peut-être même souvent un improvisateur ; ses vers, il les a jetés à la foule, abandonnés au public, sans se soucier de ce que, par la suite,

ils deviendraient, souhaitant même qu'ils passent de main en main, et que chacun y ajoute, y retranche ou y retouche ce que bon lui semblerait :

1629 Qualquier omne que lo oya, sy bien trobar sopiere,
 Puede mas añadir e enmendar si quisiere,
 Ande de mano en mano a quienquier quel pydiere,
 Como pella a las dueñas, tomelo quien podiere.

Mais il en vint un jour à une conception plus sérieuse de son art et de son rôle. A son tour, il brigua la gloire et sentit naître en lui le désir de laisser après lui autre chose qu'un souvenir fugace, destiné à s'effacer rapidement de la mémoire des hommes qu'il avait si longtemps divertis. Pour cela, il recueillit dans son abondante production ce qui lui sembla le meilleur ou le plus caractéristique ; il groupa les pièces qui lui paraissaient être ses titres les plus sérieux aux yeux de la postérité ; il organisa le tout en un vaste poème, qui pût charmer à la lecture, comme le premier jet avait séduit les auditeurs ; même il poussa le scrupule et le soin jusqu'à mettre en circulation au moins deux versions, deux exemplaires de son travail de mise au point.

Si les choses se sont vraiment passées ainsi, on comprend maintenant pourquoi il est si souvent fait allusion au cours du *Libro de Buen Amor*, à des poésies que nous n'avons plus¹ : il n'est pas sûr qu'elles y aient jamais figuré ; pour des raisons que nous ignorons, le poète ne les y avait point admises ; mais elles étaient sans doute suffisamment connues pour que leur auteur pût y renvoyer sans plus — ou bien alors, elles figuraient en appendice dans certaines copies que nous avons perdues. C'est ainsi qu'à la suite des manuscrits *S* et *G*, nous trouvons un choix de pièces, dont les éléments ne sont identiques qu'en partie, pièces qui proviennent à coup sûr de la plume de Juan Ruiz, mais que leur auteur n'avait point enchassées dans son poème. On peut même raisonnablement supposer qu'au début, ce choix était plus abondant, mais que, par la suite, les copistes élaguèrent ce qui leur semblait avoir perdu de l'intérêt, tandis qu'ils continuaient à transcrire fidèlement le corps même de l'ouvrage.

Dans ces conditions, il doit être possible de retrouver, d'une part, le plan que l'auteur a suivi dans l'agencement des différentes parties, jugées par lui dignes de figurer dans son « chef d'œuvre », d'autre part, l'idée directrice qui a présidé au choix de ces parties, c'est-à-dire,

1. Les témoignages ont été recueillis par M. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 271, note 2 : ce sont les strophes 92, 104, 122, 171, 915, 918, 947, 1319. Ajouter 1507.

en d'autres termes, l'idée centrale du poème, celle qui lui assure une unité et qui lui donne un sens.

A qui lit de bout en bout le *Libro de Buęn Amor*, sans idée préconçue, il apparaît immédiatement que l'essentiel de l'ouvrage est constitué par deux corps de récits indépendants, mais qui présentent, chacun de leur côté, une unité de conception et de développement bien marquée, l'un, parce qu'il est l'adaptation d'un ouvrage étranger, conçu lui-même d'un seul jet, l'autre, parce qu'il est le produit d'une élaboration très habile et très réussie de Juan Ruiz. Le premier de ces récits est l'adaptation du *Pamphilus*, qui s'étend de la strophe 680 à la strophe 891, l'autre est l'ensemble qui groupe la *Bataille de Carême et de Carnage* (avec la digression sur la confession de Carnage), le *Triomphe grotesque de don Carnal* et le *Triomphe de l'Amour* (avec les dissertations qui y ont été ajoutées : discussion sur la prééminence amoureuse des chevaliers, des moines ou des nonnes, épisode de la tente et des mois). Ce second ensemble s'étend de la strophe 1067 à la strophe 1314 ; nous lui avons consacré notre chapitre IX et nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit à son propos. On se rappellera seulement qu'il est destiné à chanter le retour de la joie après la période de tristesse et de mortification du carême, et qu'il s'élève jusqu'à une glorification enthousiaste du printemps, de l'amour et de la vie.

Autour de ces deux épisodes centraux se groupent un certain nombre d'épisodes moins importants et qui leur servent en quelque sorte de satellites : certains n'occupent que quelques vers, par exemple la tentative de séduction de la mauresque (str. 1508-1512) ; d'autres, au contraire, rivalisent en étendue avec les deux développements de base, par exemple le récit des amours avec la nonne doña Garoça (str. 1332-1507 = 176 strophes), ou le débat avec l'Amour (str. 181-575 = 395 strophes). Parmi ces épisodes, les uns sont des récits d'expériences amoureuses, les autres des dissertations morales.

Ceci posé, il est possible de montrer comment, à partir de la strophe 950, le poème progresse vers sa fin d'une marche régulière et ordonnée.

L'épisode de la lutte qui met aux prises doña Quaresma et don Carnal est censé débiter le jeudi qui précède le carême, le *jueves lardero* ; il se prolonge naturellement jusqu'à la semaine de la Passion : le samedi saint, don Carnal, après avoir trompé la surveillance de don Ayuno, fait sa rentrée dans le monde ; il est suivi le lendemain, jour de Pâques, par l'empereur don Amour, et, le surlendemain, c'est-à-dire le lundi de Pâques, ce dernier lève le camp¹ : nous couvrirons ainsi les strophes 1067 à 1314.

1. Cf. les indications des vers 1068 a, 1210 a, 1225 a, 1313 a.

Avant cet évènement d'importance, le poète nous a raconté un voyage qu'il a fait à Ségovie, à travers la *sierra* couverte encore de neige. Au passage des monts, il a eu quelques aventures mi-grotesques, mi-amoureuses avec des *vaquerizas*, et ces aventures se sont terminées par un pèlerinage à Nuestra Señora del Vado¹. Or le début de ce voyage est daté lui aussi : le poète a abordé les premières pentes de la montagne le jour de la Saint Meder, autrement dit le trois mars².

Après le départ de l'Amour, viennent se placer trois aventures amoureuses. Le poète, aidé de Trotaconventos, s'attaque d'abord à une jeune veuve (str. 1315-1320) ; repoussé, il se tourne vers une belle qu'il a admirée à l'église (str. 1321-1331) ; repoussé cette fois encore, il cède enfin aux conseils de son entremetteuse, qui l'engage à courtoiser quelque nonne et qui, après de longs travaux d'approche, finit par lui concilier les bonnes grâces de doña Garoça. Malheureusement, le bonheur du poète est de courte durée : il ne peut jouir de sa conquête que deux mois à peine ; la mort vient mettre un terme à cette trop courte idylle (str. 1332-1507). Les deux premiers épisodes sont à peine indiqués d'une touche légère ; le dernier, au contraire, est amplement développé.

On notera combien il est naturel que le poète, après la rentrée triomphale de l'Amour dans le monde, se présente à nous comme en proie lui aussi à la passion qui régenté tous les êtres vivants ; et, par souci de variété, il a fait précéder le récit de son succès de deux tentatives malheureuses.

Mais ces trois épisodes méritent qu'on les examine de plus près : de même que l'aventure de la *sierra* est datée (3 mars), de même que le combat de doña Quaresma et de don Carnal a lieu pendant les semaines qui précèdent Pâques, de même l'éveil du premier et du second amour dans le cœur du poète est soigneusement repéré dans le temps : c'est le dimanche de Quasimodo que l'Archiprêtre a guigné la belle veuve ; c'est le jour de la saint Marc qu'il lorgne la belle dévote. Or, si nous reportons ces dates sur un calendrier, elles permettent quelques remarques intéressantes.

La saint Marc se célèbre le 25 avril. Par conséquent, la première aventure amoureuse du poète commençant le dimanche de Quasimodo et se présentant comme antérieure à l'aventure avec la belle dévote, elle doit être placée un peu plus tôt : mettons le 20 avril, quatre jours ne paraissant pas de trop pour essayer une défaite et se mettre en quête d'un nouveau gibier. Dans ce cas, Pâques est tombé le 13 du

1. Str. 950-1066.

2. Cf. 951 a. C'est par une simple erreur de plume, je pense, que Cejador place la saint Meder le 8 et non le 3.

même mois, et le jeudi qui a précédé le carême, le *jueves lardero*, le 20 février. Mais ceci est en contradiction avec ce que nous avons vu à la strophe 951 : le poète nous a dit, en effet, que le 3 mars il partait en voyage pour Ségovie, et il semble bien que c'est à son retour seulement qu'il se trouvait attablé avec don Jueves Lardero, quand arrivèrent les lettres de défi de doña Quaresma.

Il y a là une difficulté qui pourrait peut-être trouver son explication dans le peu de souci que met justement Juan Ruiz à composer avec rigueur. Mais nous allons voir que les choses sont un peu plus compliquées.

Les épisodes de la belle veuve et de la belle dévote — dont nous avons fait remarquer la totale insignifiance — sont des épisodes ajoutés à l'édition de 1343 (version de *S*) ; en 1330 (version de *G T*), ils étaient absents ; le poème passait de la strophe 1317 à la strophe 1332. Autrement dit, seul, l'épisode de doña Garoça figurait à la suite du *Triomphe de l'Amour* ; les strophes 1315-1317, qui servent aujourd'hui d'introduction au récit — très bref — des amours avec la belle veuve, se trouvaient en tête du récit des amours avec la nonne, et c'est au début de ces dernières amours que la date qu'elles contiennent — dimanche de Quasimodo — se rapportait. Quant à l'indication de la strophe 1321 — allusion à la saint Marc — elle était naturellement absente du poème.

Dans ce cas, nous ne sommes plus contraints de placer le dimanche de Quasimodo avant la saint Marc ; nous pouvons le faire descendre beaucoup plus bas ; il entraîne à sa suite le *jueves lardero*, et la première rédaction du poème semble plus cohérente que la seconde.

Toutefois, Pâques ne saurait tomber après le 25 avril. Or, même si nous choisissons cette date extrême, et que nous en retranchions les cinquante-trois jours qui séparent le *jueves lardero* de la Résurrection, nous tombons sur le 3 mars, c'est-à-dire sur une nouvelle impossibilité. Le poète, en aucun cas, ne peut partir en voyage le jour de la saint Meder, passer à Ségovie le temps d'y vider sa bourse, en revenir, et se trouver de retour chez lui pour le jeudi précédant le carême, puisque ce jeudi tombe au plus tard le jour de la fête du saint, et que, la plupart du temps même, il l'a précédé. Dans ces conditions, la seconde rédaction ne détruit plus une harmonie qui n'a jamais existé.

Il reste pourtant qu'elle ajoute une incohérence supplémentaire à un texte qui, déjà, ne se piquait guère de rigueur chronologique.

En effet, au vers 1210 *a*, le poète place sa fête de Pâques fin avril.

Vigilia era de Pascua abril cerca passado.

Fin avril, cela représente au moins le 20 ; le dimanche de Quasimodo tombe alors le 27, et le voilà de nouveau placé après la saint

Marc. Or l'indication du vers 1210 *a* n'est pas, comme on pourrait le croire, une indication indifférente. Si nous avons, en effet, la curiosité de rechercher quelle a été la date de Pâques dans les environs de 1330-1343, nous constatons qu'en 1329, l'année qui précède celle où la première rédaction du poème a été terminée, Pâques est tombé le 23 avril, ce qui ne s'était point produit depuis 1318¹ : il ne saurait faire de doute que c'est à cette circonstance particulière que fait allusion le vers que nous venons de citer ; Juan Ruiz a dû mettre la dernière main à cette partie de son poème au printemps 1329.

Par contre, de 1330 à 1343, c'est-à-dire au cours de la période qui sépare les deux rédactions du *Libro de Buen Amor*, Pâques n'est tombé que deux fois après le 17 avril, en 1332 et en 1337, c'est-à-dire que pendant quatorze ans la saint Marc a pour ainsi dire toujours suivi le dimanche de Quasimodo : nous rencontrons les conditions qui expliquent la succession des strophes 1315-1321.

Nous avons là, je pense, un bel exemple du procédé de composition ou d'arrangement de Juan Ruiz : il se préoccupe évidemment de disposer les différents épisodes de son poème le long d'une certaine ligne, afin d'éviter les disparates trop brutales, mais il ne réussit pas — et ne s'en soucie guère — à faire disparaître entièrement pour un œil un peu attentif les contradictions ou les incompatibilités qui sépareront toujours des morceaux conçus à l'origine indépendamment les uns des autres. Dans une première rédaction, réalisée au cours d'une année où Pâques était tombé très tard, il place son *Triomphe de l'Amour* entre deux récits qui débudent, l'un à la saint Meder, l'autre le dimanche de Quasimodo. Bien que la saint Meder, en aucune façon, ne puisse précéder le *jueves lardero*, si Pâques est très haut dans le mois d'avril, comme c'est le cas en 1329 et dans la narration de l'Archiprêtre, cette impossibilité n'est pas trop choquante ; par contre, on ne saurait, dans ces conditions, placer la saint Marc après le dimanche de Quasimodo sans encourir le reproche d'une invraisemblance criarde. Plus tard, au contraire, après une série d'années où la fête de Pâques est tombée très tôt presque à chaque coup, l'Archiprêtre, oubliant l'indication qu'il a laissée subsister au vers 1210 *a* — *abril cerca pasado* — introduira dans la trame de son récit deux épisodes supplémentaires, et il n'hésitera pas à placer la saint Marc après le dimanche de Quasimodo, conformément à ce qui s'était produit de 1330 à 1343. Dans les deux cas, notre auteur se contente d'une vraisemblance chronologique approximative ; mais, dans les deux cas, il se préoccupe de ne pas trop s'éloigner de la réalité. Seule l'introduction postérieure d'un épisode

1. En 1321, Pâques était tombé le 19 ; mais, sauf cette année-là, de 1311 à 1330, Pâques est toujours antérieur au 15 de ce mois.

supplémentaire a été faite sans qu'il tienne compte des conditions particulières que supposait son texte primitif.

Mais reprenons notre analyse. Après la mort de doña Garoça, le poète, désireux d'oublier son chagrin, fait une tentative infructueuse auprès d'une mauresque : l'aventure s'introduit sans peine dans l'ensemble du récit, mais ne le fait pas progresser. Au contraire, la suite du poème se hâte vers le dénouement. En effet, les strophes 1518-1519 nous apprennent la fin de Trotaconventos, et ce triste événement porte un coup fatal à l'activité amoureuse du héros. Les strophes 1520-1568 sont occupées par des imprécations contre la mort, les strophes 1569-1575 par un éloge de la disparue, les strophes 1576-1578 par son épitaphe. L'esprit du poète semble définitivement orienté vers des sujets sérieux, et il consacre les strophes 1579-1605 à un prêche sur les armes du chrétien. Mais ne nous hâtons pas trop de conclure : contumace et impénitent, l'Archiprêtre tourne court : assez de morale ; les meilleurs sermons sont les plus brefs, de même que les plus petites femmes sont les plus désirables. Vient alors un éloge en règle des amoureuses à qui le ciel a refusé les avantages illusoire d'une grande taille (str. 1606-1617).

Cette fois, nous avons bien l'impression que sur cette dernière note de gaieté l'ouvrage devrait se terminer. Il n'en est rien : avant de prendre congé de ses lecteurs en les invitant à bien saisir le sens de son poème, l'auteur introduit un épisode qu'aucun lien ne rattache à l'ensemble, et qui se présente en hors d'œuvre : il s'agit du développement sur don Furon, *moço del arçipreste* (str. 1618-1626). On dirait qu'arrivé au terme de son travail, l'Archiprêtre n'a pas eu le cœur de sacrifier une boutade qui lui paraissait sans doute bien venue, et il l'a accrochée là, en fin de série, ne lui ayant pas trouvé de place plus logique dans l'agencement de sa grande machine. Alors seulement nous trouvons la conclusion (str. 1626-1634).

Ainsi donc, si nous mettons à part l'épisode de don Furon (huit strophes), et si nous tenons compte de la légère incertitude qu'a provoquée dans la marche du récit le remaniement des strophes 1317-1331, le poème suit, à partir de la strophe 950, une ligne tracée d'une main assez ferme, ligne d'ailleurs idéale, et même symbolique, non pas réelle ou suggérée par des faits réels. Nous avons à faire, si j'ose dire, à une sorte de cycle liturgique de l'amour, docilement fidèle au rythme des saisons et du temps. Tout d'abord, la première sortie du poète, après l'hiver, à l'orée du printemps (str. 945), alors que la neige couvre encore les sommets. Dans la montagne, aux premiers appels de la sève amoureuse, quelques aventures grossières, prémices de bonheurs plus délicats. Puis survient le temps de la grande pénitence. Mais bientôt, le retour des deux grands empereurs du monde (1211 a), l'Amour et la Bonne Chère, rouvre l'ère

des réjouissances et du plaisir. Le poète, aidé de Trotaconventos, se lance dans la carrière d'amour, pour la suivre avec des succès divers, jusqu'au moment où la mort, frappant son alliée, lui rappelle la terrible réalité : il faut songer à la retraite. Alors le poète nous quitte, non sans avoir, au moment de son départ, lancé un dernier trait joyeux, et le poème se clot sur cette impression finale.

La première partie de l'œuvre est de composition plus simple ; le fil qui en relie les différents éléments, moins subtil, se laisse plus aisément retrouver.

Il convient, tout d'abord, de mettre à part le début, jusqu'à la strophe 70, début qui n'est qu'une longue entrée en matière¹ : on y trouve une prière à Dieu, une préface en prose exposant les intentions du poète, un nouvel appel à Dieu, l'annonce de l'ouvrage avec la signature de l'auteur, deux pièces en l'honneur de la Vierge, et l'affirmation que, sous des dehors plaisants, le *Libro de Buen Amor* est une œuvre sérieuse.

Le poème proprement dit commence à la strophe 71, et la portion que nous en étudions maintenant s'étend jusqu'à la strophe 909. Il faut y voir, à notre sens, l'histoire stylisée d'un apprentissage amoureux, avec ses déboires initiaux, l'acquisition progressive d'une solide expérience et l'aventure initiatrice, premier succès du héros qui le consacre maître passé dans l'art d'amour.

Les déboires initiaux, ce sont les trois premières tentatives du poète qui nous sont racontées au début (str. 77-104, 105-122, 166-180), et dont il ne se tire guère à son honneur ; l'expérience amoureuse dont il a si cruellement ressenti l'absence lors de ses premières armes, c'est le fruit des leçons que l'Amour lui dispense généreusement (str. 181-575) ; quant à l'aventure heureuse, qui le fait passer de l'armée des malchanceux dans le camp des favorisés, c'est l'histoire de ses amours avec doña Endrina, l'adaptation vulgaire du *Pamphilus de amore* (str. 580-891).

Ce schéma s'agrément de développements ou d'indications qui viennent sans peine s'insérer le long de la ligne principale. C'est ainsi que nous trouvons, à la suite de la mésaventure de doña Endrina, une moralisation à l'usage des jeunes femmes imprudentes (str. 892-909). Entre son deuxième et son troisième échec, le poète, afin d'excuser son opiniâtreté, introduit une dissertation sur le caractère inéluctable du destin que chaque homme se voit imposer par son étoile : or il est né lui-même sous le signe de Vénus, et il justifie ses

1. Nous avons déjà signalé que les strophes 1-10 et la préface en prose ne figurant que dans la deuxième version, le poème semble offrir, et offre en réalité, deux débuts, l'un à la strophe 1, l'autre à la strophe 11.

affirmations par le conte du roi Alcaraz et de ses cinq astrologues (str. 123-165). Enfin, Juan Ruiz a eu l'idée féconde de nous présenter l'Amour donnant lui-même, en songe, ses leçons au héros, et d'instituer une longue discussion entre l'élève indocile et le maître complaisant. A la faveur de ce procédé, il a fait entrer dans son poème un violent réquisitoire contre l'Amour et un sombre tableau des ravages que causent les péchés capitaux.

Ainsi donc, cette première partie nous offre, à la façon d'une sorte de triptyque, un premier groupe d'aventures où le héros ne connaît que des échecs, un morceau central où, au cours d'une controverse acerbe, l'amoureux jusque là éconduit abandonne ses préventions contre l'Amour pour en devenir l'obéissant disciple, et un dernier volet où apparaît la mise en œuvre des conseils du dieu et le succès qui en découle.

Reste à montrer comment se rejoignent les deux séries de développements que nous avons distinguées, et quelle idée commune les réunit.

Dans la version primitive, celle de 1330, Juan Ruiz passait immédiatement de la strophe 909 à la strophe 950, c'est-à-dire de l'histoire de doña Endrina à son aventure de la *sierra*. Autrement dit, une fois formé par la doctrine et l'expérience, il entrait de plain pied dans cette sorte de cycle de l'amour dont nous avons tenté, il y a quelques instants, de suivre le déroulement. Plus tard, quand il reprit son poème, l'Archiprêtre introduisit entre les deux pièces maîtresses de son œuvre deux nouvelles anecdotes : la seconde ¹ est aujourd'hui insignifiante (str. 945-949) ; la première au contraire, n'est pas négligeable (str. 910-944). Elle constitue une sorte de complément à la formation de l'amoureux. Ce dernier, ayant voulu voler de ses propres ailes et se passer des soins de sa procureuse, voit le bien qu'il désire lui échapper, jusqu'au moment où, réconcilié avec la vieille, elle le remet dans la bonne voie et lui assure la réussite : jeunes et bouillants débutants, ne maltraitez donc pas celle dont les services vous sont indispensables ; évitez surtout de l'appeler des noms que sans doute elle mérite, mais qu'elle n'a aucun plaisir à s'entendre décerner. De là, en exemple, un amusant et rabelaisien défilé de termes argotiques que l'amoureux devra bannir de son vocabulaire.

Il est donc possible de retrouver depuis les premières strophes du *Libro de Buen Amor* jusqu'à la fin une sorte de fil conducteur qui

1. Il s'agit d'une allusion à une intrigue avec une vieille. Mais tout son intérêt résidait dans les chants *caçurros* auxquels cette intrigue avait donné naissance. Or ces chants, nous ne les avons pas. Dans ces conditions, ces cinq strophes font l'effet d'une *razo* de pièce lyrique dont nous aurions perdu le développement.

réunit les uns aux autres les différents épisodes, une manière d'affabulation qui a servi de plan à l'auteur.

Toutefois, il faut se garder avec soin d'attribuer à cette mise en place des développements, toute réfléchie et voulue, non point accidentelle ou fortuite, une valeur qu'elle ne saurait avoir.

Tout d'abord, ce plan est un plan qui, dans une très large mesure, reste extérieur à l'œuvre. Ce n'est pas le moule soigneusement préparé à l'avance, conçu par une pensée ferme et pleinement consciente de son but, dans lequel on a ensuite coulé le métal précieux de la poésie. L'ordre qui règne dans cet ensemble, qui a réglé la succession des différents morceaux est un ordre imposé du dehors. On n'y sent point la présence invisible de cette idée maîtresse, qui, dans les œuvres fortement charpentées, appelle à son tour chaque élément, et relie entre elles, d'un lien solide et nécessaire, les parties constitutives de l'édifice. Cet ordre n'est, à tout prendre, qu'un procédé commode de présentation qui permet de grouper en un faisceau — en un bouquet, si l'on veut, — et de les exposer sous leur meilleur jour, des pièces qui n'ont d'autre unité que celle d'avoir été conçues et réalisées par une personnalité puissante, dotée d'un tempérament vigoureux. De là les développements isolés — comme celui de don Furon, — les fables dont on ne sait trop ce qu'elles veulent prouver et qu'on ne voit guère comment rattacher à l'ensemble, les dissertations qui, une fois amorcées, progressent pour leur propre compte et prennent une ampleur démesurée, les répétitions ou les redites, les reprises d'aventures quasi identiques. De là aussi l'allure cahotante du poème qui, à tout moment, semble s'arrêter, se clore sur une pensée ou une remarque terminale, puis qui repart, tantôt pour une longue course, tantôt pour quelques vers seulement, derrière lesquels un nouvel arrêt semble une nouvelle conclusion, tandis qu'il ménage seulement une imprévue et nouvelle mise en train.

D'autre part, l'affabulation du *Libro de Buen Amor*, en dépit de la présence d'un personnage central, héros de toutes les aventures, personnage qui parle à la première personne et s'identifie constamment avec le poète, — cette affabulation, dis-je, n'est pas une affabulation réelle, pas même une affabulation prétendant à donner l'illusion du réel, et l'on ne sait comment expliquer l'aberration de certains critiques, qui ont cru trouver dans le *Libro de Buen Amor* le souvenir ou l'élaboration littéraire d'aventures arrivées à l'auteur¹. Cette affabulation est tout entière idéale, idéale dans la mesure où elle a été combinée sans souci aucun de vraisemblance dans l'enchaînement,

1. Il avait pourtant pris ces précautions et déclaré à la strophe 909 :

Entyende byen mi estoria de la fija del Endrino,

Dixela por te dar ensienpro, non por que a mi vino.

mais sans mépris non plus, avec la seule intention de rendre sensible une idée et un enseignement. On serait presque tenté de l'appeler symbolique, symbolique comme l'aventure de Guillaume de Lorris, ou même — *si parva licet...* — l'aventure de l'Alighieri : mais le mot répugne trop violemment au caractère puissamment concret des choses et des êtres dans l'œuvre tout entière, à l'aversion évidente et profonde de l'auteur pour l'abstraction.

Idéale, cette affabulation n'est donc qu'un jeu, un jeu où la fantaisie du poète s'est plu à imaginer une série d'aventures typiques, série qui, une fois constituée tant bien que mal, présente en raccourci l'histoire d'une carrière amoureuse. Et si l'auteur figure au premier plan de toutes ces aventures, c'est qu'il les a imaginées en quelque sorte du dedans ; c'est qu'il les a rêvées en tant qu'acteur, non point seulement observées ou combinées en tant qu'auteur. Il ne s'est pas contenté d'être le créateur d'un monde destiné à lui rester étranger ; il s'est inséré lui-même dans sa création ; il s'y est représenté agissant et sentant, au même titre que l'une quelconque de ses marionnettes ; il s'est donné un rôle dans sa comédie, et, naturellement, le beau rôle. Toutefois, ce faisant, il n'a évidemment point prétendu se peindre au naturel : il s'est au contraire complu à se représenter autre qu'il était — et le premier effort de sa « poétique » a consisté à créer le, ou les personnages qu'il revêt successivement au cours de son œuvre.

Dans quelle mesure n'y a-t-il dans cette technique qu'un simple artifice d'écrivain — dans quelle mesure, au contraire, une méthode de libération, une hypocrisie créatrice qui permet à l'artiste d'échapper, au moins en rêve, à la servitude de sa personnalité réelle ? C'est ce que l'ignorance totale où nous sommes des conditions intimes dans lesquelles Juan Ruiz a travaillé ne nous permet guère de trancher : chacun est libre de choisir comme il lui plaît.

Et ceci nous amène à traiter de la dernière question qui s'impose à nous : quelle idée directrice a guidé l'auteur dans la mise au point de son œuvre ? Qu'est-ce, en définitive, que le *Libro de Buen Amor* tel que nous le possédons ?

A notre avis, l'hésitation n'est guère permise : le *Libro de Buen Amor* est un art d'aimer. Sans doute est-il autre chose aussi — et même, en tant qu'art d'amour, présente-t-il une originalité profonde qui l'oppose à toutes les œuvres similaires : mais sur sa signification essentielle, je ne vois guère que l'on puisse douter.

Juan Ruiz, il est vrai, a dit et répété que son livre avait un sens caché, qu'il ne fallait point se hâter de le condamner avant d'en avoir compris la valeur intime, en un mot, qu'il était plein d'une *sustanti-*

*ficque mouelle, interiorem medullam*¹ : mais il est bien évident qu'il n'y a là qu'un jeu, auquel il est difficile d'imaginer comment des critiques comme Amador de los Ríos ou Cejador ont pu se laisser prendre : Sanchez avait vu plus juste, qui se scandalisait à la pensée qu'une pareille production était sortie des mains d'un ecclésiastique, et depuis, ni Wolf, ni Ticknor, ni Puymaigre, ni Menéndez y Pelayo, ni Fitzmaurice-Kelly n'ont ajouté la moindre foi aux vertueuses protestations de l'Archiprêtre. On ne doit y voir qu'une attitude ironique, une intention parodique, le désir de présenter son poème paré des mêmes développements sentencieux qui apparaissent dans les œuvres sérieuses. Une entrée en matière pleine de componction, un dernier avis au lecteur pour l'inviter à peser mûrement chaque vers de l'ouvrage, et en voilà assez pour éveiller le sourire sur les lèvres de ceux qui viennent de parcourir l'entre-deux et ont encore présentes à l'esprit les étonnantes aventures qu'encadrent de pareilles affirmations. Qui a jamais pris au sérieux la longue préface en prose, dans laquelle Juan Ruiz prétend tirer au clair ses intentions ? Qui y a jamais vu autre chose qu'un sermon parodique, au reste admirablement réussi, mais d'un type banal à l'époque² ? Le véritable sens de l'ouvrage est contenu dans la petite phrase de cette même préface, où l'auteur déclare qu'après tout, si ses vers ne doivent pas profiter à ceux qui veulent assurer leurs pas dans la marche vers le salut, ils pourront en tout cas servir de guide à ceux qui s'engageront dans la carrière du *loco amor*³.

Au reste, le titre même de l'œuvre, *Libro de Buen Amor*, indique suffisamment par lui-même ce que l'on doit y chercher⁴. Sans doute, les critiques à qui Juan Ruiz apparaît comme un moraliste rigide ne sont pas en peine et se tirent de difficulté en voyant dans le *Buen Amor*, l'amour divin. Mais il y a là une erreur manifeste : *Buen Amor* doit être pris dans le sens profane ; c'est à peu près ce que les poètes lyriques appellent la *douce* ou la *fine amour*, c'est-à-dire l'amour qui se conforme et se range aux règles délicates de la courtoisie⁵. Seule-

1. Cf. les str. 11-19, 64-70, 1626-1634, la préface en prose, et encore 986 *cd*.

2. Pour les formes latines, cf. P. Lehmann, *Die Parodie*, à la table, s. v^o Predigten, p. 251, et, pour les formes françaises, les art. d'E. Picot, dans la *Romania*, t. XV, XVI et XVII.

3. Nous avons fait état de ce passage au début de notre ch. X, sur l'inspiration ovidienne, et nous avons mentionné dans une note combien l'attitude de Juan Ruiz concordait sur ce point avec celle d'André le Chapelain.

4. Sur l'authenticité de ce titre, cf. l'art. de Menéndez Pidal, n^o 29 de la Bibliographie. Cf. les vers 13 *c*, 18 *d*, 66 *d*, 68 *a* et 1630 *a* du poème.

5. Jamais dans l'œuvre de Juan Ruiz, *Buen Amor* n'est employé pour désigner indubitablement l'amour divin, l'amour pur de toute charnalité ; le terme qu'emploie dans ce cas notre auteur est *limpio amor*, qu'il oppose à *loco amor*, cf. 904 *d* et 1503 *c*. Dans un passage de la préface en prose seulement, p. 3, l. 10, on trouve le *Buen Amor de Dios* ; mais l'auteur venait, à la ligne précédente, d'employer l'expression *cuerpo limpio*.

ment, chez l'Archiprêtre, le terme est employé par antiphrase. A notre avis, la clé de l'énigme est donnée par les strophes 932-933. L'auteur, dépité par les longueurs de Trotaconventos qui tarde à lui assurer une victoire depuis longtemps promise, l'insulte et la traite de tous les noms. La vieille, pour se venger, a publié partout les mauvaises intentions de son irascible client, et l'Archiprêtre, confus, est obligé de faire amende honorable. Trotacoventos ne se fait pas trop prier ; elle promet de porter rapidement remède à la situation de l'amoureux, mais elle lui adresse auparavant quelques conseils, et l'engage à être désormais mieux embouché. En particulier, à quoi bon appeler par le mot propre le métier qu'elle pratique ?

- 932 Llamatme *Buen Amor*, e fare yo lealtad...
 El buen dezir non cuesta mas que la nesçedat.

Et l'auteur, instruit par ces paroles, nous apprend que c'est en pensant à cette leçon qu'il a nommé son livre, qu'il lui a choisi un titre :

- 933 Por amor dela vieja, e por dezir rason,
 Buen Amor dixé al libro...

Ainsi donc, le *Libro de Buen Amor* est un art d'amour.

Mais l'amour qu'il enseigne n'est point cette dialectique abstraite qui régnait depuis si longtemps dans les cours et dans la littérature, ce n'est point ce jeu de l'esprit plus encore que du cœur auquel on se complaisait tant depuis la belle époque de la lyrique provençale, ce n'est point cette minutieuse étiquette à laquelle l'amant doit se soumettre s'il veut mériter, ce lourd réseau de règles compliquées, dont la prison avait fini par étouffer les tendres colombes de Vénus et sous lequel le véritable amour expirait. L'amour que chante Juan Ruiz et qu'il a voulu glorifier, c'est le désir qui lance l'homme à la poursuite de la femme et pour qui tous les moyens sont bons pour atteindre son but. Plus de ce long « service », au cours duquel s'émousse la pointe amoureuse et que l'impatient désir ne peut plus supporter, foin de ces longs détours imposés à l'amant et qui vont jusqu'à lui faire oublier ce qu'en réalité il souhaite. A quoi bon détruire par des délais sans cesse renouvelés le seul vrai bonheur, celui de la possession ? Pourquoi dissimuler sous une hypocrite sophistique, sous une fausse chasteté, qui protège parfois le corps, mais laisse le cœur se pourrir, le désir naturel qui pousse l'un vers l'autre deux êtres qui s'aiment ?

Voilà la leçon qui se dégage, en définitive, du *Libro de Buen Amor*. Et cette leçon, elle se dégage, non point d'un exposé didactique ou combattif, mais du simple agencement des différentes parties de l'œuvre et du sens profond des aventures qui y sont narrées. Toutes

tendent au même but, parce qu'elles sont nées sous l'empire des mêmes préoccupations, parce que le même esprit les a forgées et créées.

On a dit parfois que le *Libro de Buen Amor* était un *libro de alcahueteria*, une histoire d'entremetteuse ; mais c'est là n'envisager qu'un aspect de l'œuvre, et, à notre sens, un aspect extérieur ; c'est considérer les choses par le petit bout de la lorgnette. Sans doute le héros a-t-il constamment à ses côtés une procureuse qui veille à satisfaire ses désirs. Mais si nous pensons à la magnifique glorification du dieu Amour, à cette sorte de religieux enthousiasme qui inspire l'Archiprêtre dans l'épisode central de son poème, nous n'hésiterons pas à penser qu'au delà du plaisir passager que peut donner un désir assouvi, il a senti la grandeur et la noblesse d'une passion, d'où proviennent, en définitive, toute joie et toute vie dans ce bas monde — et cela seul suffit à réhabiliter son œuvre.

Quant à la forme outrancière que prend chez lui la réaction contre l'amour courtois, le goût du scandale qui apparaît quelque peu dans son œuvre, le cynisme agressif qui le fait se complaire dans ces aventures de proxénète, il n'est pas difficile de voir d'où cela découle. La lyrique latine n'a jamais pris au sérieux toutes les enjolivures dont les poètes vulgaires avaient voulu parer un sentiment pourtant bien simple, à son avis ; les poètes qui l'ont pratiquée — pourtant presque tous des clercs — oublient rarement dans leurs étapes de la *via amorosa*, le *quintum* qui succède aux quatre premiers arrêts : *visus, colloquium, contactus, basium* ; même quand, par jeu, ils prennent les formes enveloppées de la lyrique courtoise, ils ne le font guère qu'avec un demi-sourire ; ils ont, plus ou moins consciemment, résisté à cette déviation, à cette déformation qu'imposait à un sentiment fondamental de l'âme humaine tout le jeu artificiel des troubadours. Par réaction, semble-t-il, ils ont insisté sur le caractère sensuel de l'amour ; ils n'ont pas cherché à déguiser ou dissimuler les aspects moins reluisants qu'il peut parfois revêtir : il suffit, entre beaucoup d'autres, de lire la pièce 49 des *Carmina Burana*, toute gracieuse et charmante dans son allure parodique, pour comprendre jusqu'à quel point ils pouvaient aller, dans leur candeur affectée, sur la voie du réalisme. Juan Ruiz n'a pas eu besoin d'autres initiateurs.

Mais, dans tout cela, que deviennent les développements moraux que nous rencontrons dans le *Libro de Buen Amor*, et comment en rendre compte ?

Sans doute il y a là une difficulté ; mais elle est loin d'être aussi insurmontable qu'elle peut le sembler au premier abord. Prenons-les, ces développements, pour ce qu'ils sont. Pourquoi refuser à Juan Ruiz la foi sincère et le goût de la moralisation ? Est-il le dernier poète, le dernier homme, à avoir porté la contradiction dans son cœur et à

avoir accommodé tant bien que mal — plutôt mal que bien, il faut le reconnaître — des idées ou des sentiments qu'une logique sévère déclare incompatibles ? Juan Ruiz, ne l'oublions pas, n'est ni un philosophe ni même un moraliste — c'est un poète, et, comme tel, il a suivi son inspiration là où elle le guidait : si cette inspiration était parfois contradictoire, si elle connaissait des retours étonnants, des variations qui semblent étranges, avons-nous pour cela le droit de lui demander des comptes ? Il faut l'admettre telle qu'elle se présente à nous, sans nous indigner, de même que chaque jour nous admettons sans surprise et nous supportons sans trop nous plaindre les mille incohérences de la vie et des hommes. Le seul reproche que nous puissions faire à Juan Ruiz, c'est d'avoir manqué à peu près totalement de souffle dans les tâches sérieuses et de nous avoir imposé le pensum d'une lecture fastidieuse, dès qu'il aborde un point de morale : encore ses imprécations contre la mort offrent-elles des vers bien venus et portent-elles la marque indubitable d'un sentiment puissant.

Mais il est temps de quitter notre auteur, et de laisser à d'autres le soin d'analyser le détail de son art et de son style. D'autres diront l'habileté avec laquelle il sait peindre d'un trait saisi sur le vif et grossi parfois jusqu'à la caricature, la familiarité qui lui fait puiser ses comparaisons dans la vie de tous les jours, le large emploi du proverbe qui donne à son style une saveur vieillot et campagnarde, la verdeur d'une langue au vocabulaire immense et précis, le goût du concret, l'acuité de la vision, et, par-dessus tout, la suprême ironie qui enveloppe l'œuvre tout entière et la personne même de son auteur d'un sourire goguenard. Pour nous, nous serons content, si nous avons réussi à faire un peu mieux comprendre cette œuvre si complexe, si riche, si étrange et incohérente au premier abord, mais dont la personnalité se découvre peu à peu aux yeux de qui la contemple avec le soin et l'amour qu'elle mérite, œuvre dont l'unité ne se réalise et ne se perçoit qu'un peu à la manière de celle d'un être vivant qui s'affirme chaque jour davantage, avec le déroulement quotidien de la vie, avec toutes ses incohérences, ses retours sur soi-même, ses contradictions de surface, mais aussi le trait lumineux qui assure la liaison entre les manifestations les plus diverses et les plus disparates au premier regard.

NOTE ADDITIONNELLE

AU

CH. VIII, III, B : *La dispute qui s'éleva entre les Grecs et les Romains.*

On trouvera ci-dessous le passage inédit du *Placides et Timeo*, où la dispute nous est racontée. Le texte est celui du ms. B. N. fr. 212, f^o 115 v^o à 117 v^o ; la version du ms. B. N. fr. 1543, f^o 231 r^o à 232 r^o est identique quant au fond, mais les différences dans le détail des leçons sont telles qu'on ne saurait penser à corriger les deux textes l'un par l'autre. Notre passage doit se trouver également dans le ms. 593 de la bibliothèque de Rennes, copie que je n'ai pas vue. Il est absent du ms. B. N. fr. 19958, qui offre de la fin de l'ouvrage une rédaction tout à fait aberrante.

COMMENT LES GREGOIS FURENT LES PREMIERS QUI DONNERENT LES LOYS AUX ROMMAINS.

« Maistre, dit Placides, vous m'avez parlé de la creance aux Sarrazins ; mais, par amour, que ores me dittes dont vindrent aux Rommains les loiz dont tant haultement ont usé et si long temps. » — « Voulontiers, dist Tymeo, et sachiez que icelles loiz de droit que les Grecs trouverent jadis et premierement après la destruction de Troye long temps depuis que Romme estoit en bon estat avoient les Grecs le los et la seigneurie de tout le monde, et si ne vouloient baillier loiz a nulz quelzconques, se ilz ne les sentoient dignes du recepvoir, ne ilz ne vouloient consentir que nulz en usast, se par avant ilz ne l'avoient bien experimenté et se ilz ne l'entendoient par bonne discretion et par bonne intention ; car ilz ne vouloient pas que nulz quelzconques feist jugement tel dont eulz ne leurs loiz peussent recepvoir blasme. Dont il advint que la premiere nation qui aux Grecs ozerent jadis demander loiz, ce furent les Rommains qui par plusieurs fois en avoient requis ainchois que ilz en peussent avoir response. En la parfin les Grecs respondirent que ilz les yroient ainchois esprouver a Romme pour congnoistre se ilz estoient dignes de les recepvoir. Atant ilz envoierent a Romme ung sage vieillard et les Rommains le rechuprent voulontiers et a grant joye. Adont fist il assamblar en ung lieu commun de la cité le poeuple rommain et la leur demanda comment ilz vouloient que il experimentast leur sens, ou par paroles ou par signes ; et ilz respondirent en toutes manieres que il voudroit, il les pourroit esprouver. Lors leur dist le vieillard que lendemain ils feussent tous ensemble en ce meismes lieu, et la esprou-

veroit leur science par signes et sans parler, et les Rommains l'otteroient, mais moult leur fut grief ceste parole ; toutesfois ilz ne la vouloient reffuser pour mieulz sembler estre sages.

COMMENT LES ROMMAINS PAR INCONVENIENT RECHÜPRENT PAR LES GRECS
LOYS, CE QU'ILZ JAMAIS N'AVOIENT EU.

Comme il estoit ordonné, furent lendemain assamblez le poeuple de Romme, et les plus sages ou my lieu, entour le vieillart de Grece qui estoit plain de grant science. Atant il deffendy a tous communement que nulz ne sonnast mot se il premierement ne parloit, et qui mieulz par signes sauroit respondre a ses signes, si respondesist, car par signes sans parole les vouloit de pryme face esprouver. En icelle assamblee de Rommains avoit entre eulz ung fol naturel ; mais riches estoit de patremoyne et de grant lignaige ; moult estoit beau jennencel et de belle presence et stature, si estoit il richement aourné de vestemens, et, pour tant qu'il fut natif de Romme, estoit il celle part venu avec aucuns de ses parens. Et quant le sage vieillart de Grece vey qu'ilz furent illec ainsi assamblez, il se leva sans mot sonner et a tous il moustra l'un de ses doys ; mais tous ne firent quelque signe, car point n'entendoient que le signe du vieillart vouloit signifier. Mais incontinent que le jennencel fol perchupt que nulz ne respondoit ne moustroit signe, il se leva et adont moustra au sage deux de ses dois en levant contre mont sa main sans mot sonner, et incontinent le sage, quy avoit estudié et trouvé les propheties de la loy chrestienne ou il avoit long temps vacqué, luy moustra trois de ses doys, et le fol cuida que il luy moustrast la paume toute ouverte. Atant il moustra au sage vieillart son poing clos. Adont parla le sage Gregois et dist tout hault que bien lui avoit le jennencel respondu, comme celluy qui pas ne le cognoissoit ne son innocence ne sa folie. Alors le sage vieillart donna aux Rommains l'ottroiy que ilz peussent avoir loy et leur fist avoir la loy, quy jadis furent escriptes en douze tables d'yvoire, si comme dit est dessus, car a celluy temps n'estoit usé de nulle aultre loy.

COMMENT LE SAGE VIEILLART DE GRECE EXPOSA LA SIGNIFFIANCE DU
FOL QU'IL TENOIT ENCOIRES POUR SAGE.

Quant les Rommains veirent que le sage vieillart leur avoit, comme dit est, baillié la ditte loy, il en furent moult joieux et si en orent grant merveilles, comme ceulz qui ne scavoient entendre la cause pourquoy. Adont les Rommains par subtille voye misrent deux femmes en euvre et firent demander de longue main au vieillart quelle signiffiance estoit celle que les Rommains a son advis lui avoient respondu en moustrant par signes et sans paroles. Adont il respondy que la signiffiance estoit moult grande et notable et que par la demoustrance dou doyt seul que il n'estoit que ung seul dieu, et que le jennencel respondy par deux doys que Dieu se diviserait en deux personnes, le pere et le filz, car il me moustra que Dieu le pere si envoie son filz ca jus en terre, et il dist verité. Et adont je lui moustray par les trois doys que la tierce personne ysterroit de ces deux et ce seroit le saint esperit, et luy comme sage moustra son poing clos, ce fut a entendre que Dieu a et aura tout en sa main et en son pouvoir, et il comme sage et

prudent demoustre verité. Et atant, dit le sage vieillart, puis que je perchoy les jennenceaulz rommains si prudents et sages, l'on poeult bien certainement savoir que les plus anchiens sont merveilleusement sages. Et pour ce il leur avoit donné telle grace de jugier et rigler leur poeuple par loys et que dignes estoient d'avoir l'entendement de icelles et l'administration.

COMMENT LES ROMMAINS INTERROGUERENT LEUR JONNENCEL ET COMMENT IL LEUR RESPONDI.

Incontinent que les Rommains sceurent la raison du vieillart comme dit est, ilz aborderent au fol, leur jennencel, et luy demanderent quelle chose il avoit entendu par les signes du vieillart, car ilz bien scavoient que il estoit fol par nature, de quoy trop grant merveilles avoient, quant si sagement ot respondu ; et il leur dist par grant despit en telle maniere : « Tres malostrus et nyces plains de couardie, il est tóut cler et nottoire que ou pays de ce vieillart vous deffenderiez moult petitement vostre querelle, quant en vostre terre et sur vostre heritage ne luy avez ozé ses menaches deffendre. Mais ne entendez vous pas que ce signiffoit, quant il me moustroit ung doy en hault ? Certes ce signiffoit que il vouloit a chascun de nous crever ung oeul et je luy moustray deux doys, ce estoit a dire que l'en lui creveroit ainchois les deux de sa teste. Et il me moustra après ce sa pamme, ce fut a dire que il me donneroit une buffe sur la maissele, et je luy moustray le poing, ce estoit autant a dire que je luy en donneroie sur les dens. » Et quant les Rommains eurent entendu la raison du jennencel insensé, tous s'en prindrent a rire. Si cogneurent que moult bien leur estoit advenu de l'emprise d'une telle personne et que Dieu ainsi le vouloit. Si gaignerent par telle adventure une chose que moult avoient désiré long temps de avoir. Et le sage vieillart, sans plus avant enquerre, retourna en sa contree et racompta tout son affaire aux Gregois et la prudence du jenne rommain, dont ilz eurent tres grant merveilles.

J'ai émis, au cours de mon étude, l'hypothèse que le conte dont nous nous occupons était peut-être né du désir de ridiculiser les moines et les véritables pantomimes auxquelles ils se livraient pour tourner la règle du silence. On sait, en effet, qu'il existait une sorte de code manuel qui permettait aux religieux de correspondre par signes sans faire usage de la parole. Or, dans certains monastères, on était arrivé à une telle perfection dans l'emploi de ce procédé que les visiteurs restaient stupéfaits devant ces séances de gesticulation, témoin ces deux textes, l'un de Giraud de Cambrai, l'autre de Jacques de Vitry, qu'a signalés Coulton, *Five Centuries of Religion*, Cambridge, 1923, I, p. 86.

Giraud de Cambrai, *De rebus a se gestis*, I, 5, éd. du Maître des Rôles, Londres, 1861, I, p. 51.

Procedens itaque et mari Flandriæ transnavigato, Centuriam veniens, in die S. Trinitatis cum monachis loci ejusdem et in refectorio requisitus a priore comedit. Ubi sedens cum priore et majoribus in disco principali

duo, sicut ipse referre consueverat, ibi notavit, signorum Sc. superfluitatem nimiam et ferculorum numerositatem. Tot enim prior ad monachos servientes et illi e contra ad mensas inferiores exenia ferendo et hi, quibus ferebantur, gratias referendo digitorum et manuum ac brachiorum gesticulationibus et sibilis ore pro sermonibus, longe levius atque licentius quam deceret, effluebant, ut quasi ad ludos scenicos aut inter histriones et joculatores sibi videretur constitutus. Esset itaque magis ordini consonum et honestati verbis humanis cum modestia loqui, quam muta in hunc modum garrulitate signis et sibilis tam jocularitar uti.

Jacques de Vitry, *Exempla...*, éd. Crane, Londres, 1890, n° XLVIII, p. 19.

Audivi de quibusdam monachis, cum interdiceretur eis quod silentium tenerent nec etiam manibus signa facerent, eo quod vana et curiosa sociis cum manibus nunciabant, cum alio modo non auderent, pedibus invicem loquebantur, regum proelia et gesta pugnatorum et fere omnia nova et rumores de toto mundo sociis intimantes.

On se rapportera également à la conclusion de l'exemple CCXII, éd. cit., p. 92.

VU :

Le 3 janvier 1938.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

J. VENDRYES

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

*Le Recteur de l'Académie
de Paris,*

G. ROUSSY

INDEX DES OUVRAGES

LES PLUS FRÉQUEMMENT CITÉS AU COURS DE CETTE ÉTUDE

- Alexandre (El libro de)*, Texts of the Paris and the Madrid manuscripts, prepared with an introduction by Raymond S. Willis jr., Elliott Monographs, 32, Paris et Princeton, 1934. — Le texte de Madrid est indiqué par la lettre O, celui de Paris par la lettre P.
- Anthologia latina*, sive poesis latinæ supplementum, ed. Alexander Riese, Franciscus Buecheler, Leipzig, 1894-1906 (Bibliotheca Teubneriana).
- Apolonio (El libro de)*, an old spanish poem, edited by C. Carroll Marden, Elliott Monographs, 6, 11-12, Paris et Princeton, 1917-1922, 2 vol.
- Baena (Cancionero de)*, ahora por primera vez dado a luz, Madrid, 1851.
— Les pièces sont citées par leur n° d'ordre.
- BÉDIER (J.), *Les Fabliaux*, 5^e éd., Paris, 1925.
- BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, éd. Solalinde, Clás. cast., Madrid, 1922.
- BERCEO, *Veintitrés Milagros*, éd. C. Carroll Marden, Madrid, 1929.
- BERCEO, *Cuatro poemas de*, éd. C. Carroll Marden, Madrid, 1928.
- BERCEO, *Obras*, in Riv. LVII, pp. 39-146.
- BRUNET (J.-Ch.), *Manuel du Libraire*, 5^e éd., Paris, 1860-65, 7 vol.
- Cabellero Zifar (El libro del)*, edited... by Ch. Ph. Wagner, Part I, Text, Ann Arbor, 1929.
- Calila e Dimna*, éd. P. Cayangos, Riv. LI, pp. 1-78.
— éd. Clifford G. Allen, Mâcon, 1906.
- Cancionero del Siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, NBAE 19 et 22, Madrid, 1912-1915, 2 vol.
- Carmina Burana*, Lateinische und Deutsche Gedichte... éd. J. A. Schmeller, Stuttgart, 1847.
— éd. A. Hilka et O. Schumann, I, 1 Die moralisch-satirischen Gedichte, II, 1 Kommentar, Heidelberg, 1930.
- CHAUVIN (V.), *Bibliographie des Ouvrages arabes*, Liège, 1892-1922, 12 vol.
- COHEN (G.), *La « Comédie » latine en France au XII^e siècle*, Paris, 1931, 2 vol.

- Crónica (Primera... general de España)*, t. I, Texto, publ. por R. Menéndez Pidal, NBAE 5, Madrid, 1906.
- Elena y Maria*, poesía leonesa del siglo XIII, éd. R. Menéndez Pidal, RFE I (1914), pp. 52-96.
- FARAL (Ed.), *Recherches sur les sources latines des contes et des romans courtois du Moyen Age*, Paris, 1913.
- *Les Arts poétiques latins du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924.
- Fernan Gonçalez (*Poema de*), éd. C. Carroll Marden, Baltimore, 1904.
- FORD (J. D. M.), *The old spanish sibilants*, in *Studies and Notes in Philology and Literature*, VII, Boston, 1900.
- GRÖBER (G.), *Grundriss der romanischen Philologie*, Strassburg, 1897-1906, 2 vol.
- HANSEN (F.), *Spanische Grammatik auf historischer Grundlage*, Halle a. S., 1910.
- HENRIQUEZ UREÑA (P.), *La versificación española irregular*, 2^e ed., Madrid, 1933.
- Historia Septem Sapientum I*, eine bisher unbekannte lateinische Übersetzung einer orientalischen Fassung der Sieben Weisen Meister, éd. A. Hilka, Heidelberg, 1912.
- Historia Troyana en prosa y verso*, texto de hacia 1270, publ. por R. Menéndez Pidal, Madrid, 1934.
- JACQUES DE VITRY, *Die Exempla aus den Sermones feriales et communes*, éd. Joseph Greven, Heidelberg, 1914.
- JEANROY (A.), *Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age*, 3^e éd., Paris, 1925.
- *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse et Paris, 1934, 2 vol.
- LÅNGFORS (A.), *Les Incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e siècle*, Paris, s. d. (1917).
- LANGLOIS (Ch.-V.), *La Vie en France au Moyen Age*, Paris, 1926-1928, 4 vol.
- LANGLOIS (E.), *Origines et Sources du Roman de la Rose*, Paris, 1890.
- LEHMANN (P.), *Die Parodie im Mittelalter*, München, 1922.
- *Parodische Texte*, München, 1923.
- LOPEZ DE AYALA (P.), *Rimado de Palacio*, in Riv. LVII, pp. 425-476.
- MANITIUS (M.), *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1911-1931, 3 vol.
- MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Paris et Leipzig, 1901-1927, 54 vol.
- MENÉNDEZ PIDAL (R.), *Manual de Gramática histórica española*, 5^e éd., Madrid, 1934.
- *Orígenes del Español*, 2^e éd., Madrid, 1929.
- *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1934.

- MENÉNDEZ Y PELAYO (M.), *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1890-1908, 13 vol.
- MENÉNDEZ Y PELAYO (M.), *Orígenes de la Novela*, NBAE I, 7, 14, 21, Madrid, 1905-1915, 4 vol.
- MEYER-LÜBKE, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 3^e éd., Heidelberg, 1935.
- MIGNE, *Patrologiæ cursus completus*, Series latina, Paris, 1844-1864, 221 vol.
- NAETEBUS (G.), *Die nichtlyrischen Strophenformen des altfranzösischen*, Leipzig, 1891.
- PASCAL (C.), *Poesia latina medievale*, Catania, 1907.
- *Letteratura latina medievale*, Catania, 1909.
- PETRI ALPHONSI, *Disciplina clericalis*, das älteste Novellenbuch des Mittelalters, éd. Hilka et Söderhjelm (éd. minor), Heidelberg, 1911.
- Cantar de Mio Cid*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1908-1911, 2 vol.
- Poetæ latini ævi carolini*, éd. Dümmler et Traube, Berlin, 1881-1923, 4 vol.
- Poetæ latini minores*, ed. E. Baehrens, iterum recensuit F. Vollmer, Leipzig, 1910 ss. (Bibliotheca Teubneriana).
- RABY (F. J. E.), *A history of christian-latin Poetry from the beginnings to the close of the middle age*, Oxford, 1927.
- *A history of secular latin Poetry in the middle age*, Oxford, 1934, 2 vol.
- RIV. = Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Madrid, Rivadeneyra, 1846-1880, 71 vol. — Sont particulièrement cités les tomes LVII : *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, et LI : *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*.
- STAFF (E.), *Etude sur l'ancien dialecte léonais*, Uppsala et Leipzig, 1907.
- *Etude sur les pronoms abrégés en ancien espagnol*, Uppsala et Leipzig, 1906.
- WERNER (J.), *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*, Heidelberg, 1912.

On consultera également la bibliographie particulière à l'œuvre de Juan Ruiz qui fait suite à l'Introduction.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	9
INTRODUCTION	13
<i>Chapitre Préliminaire</i>	21

PREMIÈRE PARTIE

LA TRADITION DU TEXTE

<i>Chapitre Premier.</i> — LES MANUSCRITS.....	37
I. — Leur contenu.....	38
II. — Leur valeur relative.....	42
<i>Chapitre II.</i> — LA VERSIFICATION : I. LA CUADERNA VIA.....	50
I. — Les rimes	51
II. — Tableau des rimes.....	55
III. — Le compte des syllabes.....	62
<i>Chapitre III.</i> — LA VERSIFICATION : II. LES FORMES LYRIQUES....	83
I. — Les formes syllabiques.....	84
II. — Les deux Passions.....	87
III. — Les formes accentuelles.....	88
IV. — Pièces douteuses.....	93
V. — Conclusion.....	97
<i>Chapitre IV.</i> — LA LANGUE.....	99

DEUXIÈME PARTIE

LES SOURCES DU POÈME

<i>Chapitre V.</i> — JUAN RUIZ FABULISTE.....	113
I. — Les fables ésopiques.....	114
II. — La tradition orientale.....	137
III. — Les « contes d'animaux ».....	146

<i>Chapitre VI. — JUAN RUIZ CONTEUR.....</i>	150
I. — Les contes moraux ou « exempla ».....	150
II. — Les contes à rire.....	157
III. — Les contes érudits.....	160
<i>Chapitre VII. — LES DÉVELOPPEMENTS MORAUX ET THÉOLOGIQUES</i>	172
I. — Les sept péchés capitaux et les armes du chrétien..	172
II. — La croyance à l'astrologie.....	188
III. — Le développement sur la confession.....	194
IV. — Les imprécations contre la mort.....	200
<i>Chapitre VIII. — L'INSPIRATION GOLIARDIQUE.....</i>	213
I. — La journée du clerc amoureux.....	214
II. — La <i>Consultatio sacerdotum</i>	229
III. — La toute-puissance de l'argent.....	237
<i>Chapitre IX. — LE TRIOMPHE DE L'AMOUR.....</i>	244
I. — Le combat de don Carnal et de doña Quaresma...	245
II. — Le cortège de l'Amour.....	252
III. — La discussion entre les sujets de l'Amour.....	264
IV. — La tente de l'Amour.....	270
V. — Conclusion.....	287
<i>Chapitre X. — L'INSPIRATION OVIDIENNE.....</i>	289
I. — L'art d'aimer.....	290
II. — Le <i>Pamphilus de amore</i>	307
CONCLUSION.....	329
NOTE ADDITIONNELLE	365
INDEX DES OUVRAGES les plus fréquemment cités au cours de cette étude	369

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 20 SEPTEMBRE 1938
PAR F. PAILLART, A
ABBEVILLE (SOMME)

